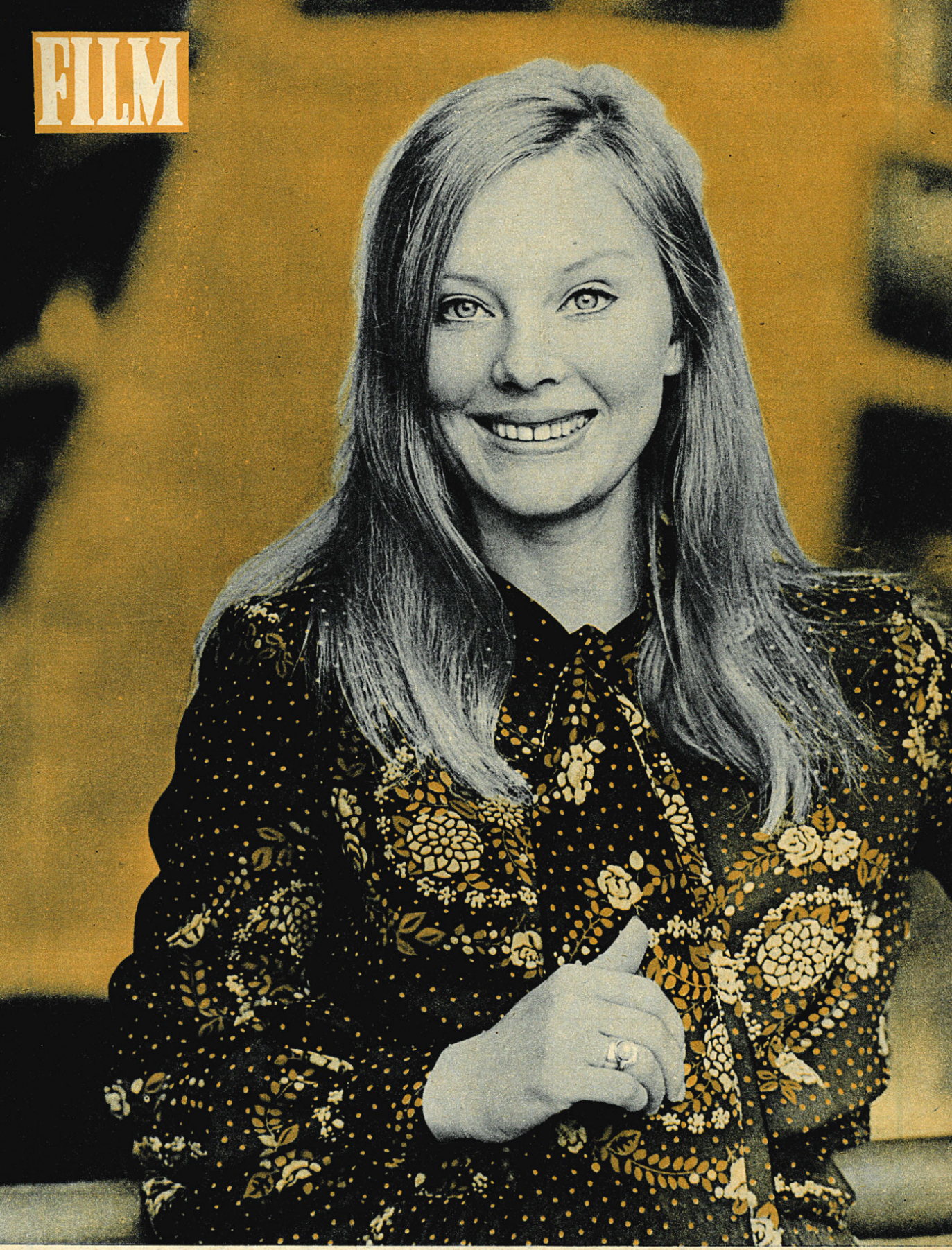
FILM



LUDMIŁA SAWIELIEWA (ZSRR)

Fot. G. Linke

• NR 45 (1248) • ROK XXVII • 5 LISTOPADA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Z OKAZJI 55 ROCZNICY WIELKIEJ REWOLUCJI SOCJALISTYCZNEJ SKŁADAMY NAJLEPSZE ŻYCZENIA NASZYM PRZYJACIOŁOM – FILMOWCOM I MIŁOŚNIKOM FILMU W ZWIĄZKU RADZIECKIM

REDAKCJA

tydzień w filmie

● Z okazji obchodów 50 rocznicy powstania ZSRR — Telewizja Polska rozpoczęła program cykliczny, w którym przedstawia najwybitniejsze filmy radzieckie dawne i współczesne. Wyświetlono już filmy: „Człowiek z karabinem", „Świat się śmieje" oraz „Aleksander Newski". Przewiduje się pokazy dalszych pozycji: „Serce Rosji", „Początek", „O szóstej wieczorem po wojnie", „Lecą żurawie", „Chodząc po Moskwie" i „Dworzec Białoruski".

● Jak już pisaliśmy, w dniach 23-30 października odbył się w

Ambasador Belgii, Frans Taelemans (z prawej) i dyrektor Filmoteki Polskiej, Kazimierz Michalewicz podczas otwarcia Przeglądu Filmów Belgijskich

„Iluzjonie" przegląd, poświęcony współczesnej kinematografii belgijskiej. Organizatorami imprezy byli: Filmoteka Polska, Cinémathèque Royale de Belgique oraz Ambasada Belgijska w Warszawie. Uroczysty pokaz inauguracyjny odbył się 23 października. Przybyli nań: wiceminister Kultury i Sztuki, Czesław Wiśniewski oraz Ambasador Belgii w Warszawie, Frans Taelemans, który dokonał otwarcia imprezy.

● W listopadzie wchodzą na nasze ekrany dwa nowe filmy polskie: 14 listopada odbędzie się premiera filmu „Ten okrutny, nikczemny chłopak" reż. Janusza Nasfetera, 24 listopada — „Wesele" reż. Andrzeja Wajdy.

● W dniach 26-28 października odbył się w Katowicach I Ogólnopolski Przegląd Filmów „Człowiek i jego środowisko". W przeglądzie wzięły udział filmy dokumentalne, oświatowe oraz animowane, poświęcone zagadnieniom ochrony naturalnego środowiska człowieka. Spośród 84 zgłoszonych pozycji komisja selekcyjna przyjęła do konkursu 31 tytułów. Organizatorami imprezy byli: Centrala Filmów Oświatowych „Filmos", Zarząd Główny Ligi Ochrony Przyrody oraz Wojewódzka Rada Narodowa w Katowicach. Jury konkursu obradowało pod przewodnictwem Kazimierza Kutza. Podczas przeglądu odbyło się sympozjum naukowe, poświęcone różnym aspektom ochrony przyrody.

● 18 października odbył się w Domu Literatury w Warszawie wieczór autorski Aleksandra Jackiewicza, krytyka, teoretyka filmu i powieściopisarza, autora stałego felietonu „Zapiski krytyczne", drukowanego w naszym piśmie. W wieczorze wzięli również udział: pisarz Andrzej Kuśniewicz oraz aktor i reżyser teatralny, Adam Hanuszkiewicz. Aleksander Jackiewicz mówił o warsztacie pracy krytyka oraz powieściopisarza, dyskutował także z Adamem Hanuszkiewiczem na temat wpływu, jaki wywiera krytyka na twórczość artysty. O dorobku powieściopisarskim, krytycznym i naukowym Aleksandra Jackiewicza mówił Andrzej Kuśniewicz.

● Na Międzynarodowy Konkurs Plakatu Filmowego w Ottawie, zorganizowany przez Canadian Film Institute, Filmoteka Polska wybrała i wysłała polskie plakaty filmowe z najnowszego repertuaru. W październiku Filmoteka otrzymała list z podziękowaniami i zawiadomieniem następującej treści: „Międzynarodowy Konkurs Plakatu Filmowego w Ottawie (21 lipca — 3 sierpnia) przedstawił ponad 200 plakatów filmowych, pochodzących z sześnastu krajów. Jury, składające się z grafików, filmowców i krytyków sztuki, wybrało spośród eksponatów 70 najwybitniejszych pozycji. Z przyjemnością komunikujemy, że polskie plakaty do filmów: „Noc mewy" (autorka — Maria Ihnatowicz), „Zmierzch bogów" (Wiktor Górka), „Posłaniec" (Jerzy Flisak), „Zaraza" (Waldemar Świerzy), „Pamiętnik szalonej gospodyni" (Eryk Lipiński) oraz „Waterloo" (Jerzy Flisak) zostały uznane przez jury za dzieła o najwyższym poziomie artystycznym i otrzymały wyróżnienia (Award of Merit)".

Nagrodzone plakaty filmowe są obecnie pokazywane w większych miastach kanadyjskich w ramach wystawy objazdowej.

projekty i realizacje

● W zespole KADR zaakceptowano do realizacji scenariusz Włodzimierza Odojewskiego i Pawła Komorowskiego **„Czas odwrócony"**, według powieści Włodzimierza Odojewskiego pod tym samym tytułem. Będzie to dramat psychologiczno-sensacyjny; bohaterem filmu jest były członek ruchu oporu, który w dwadzieścia kilka lat po wojnie próbuje rozwikłać tajemnicę nieudanej akcji swego oddziału. Reżyserem filmu ma być Paweł Komorowski.

● Po kolaudacji są filmy: **„Z tamtej strony tęczy"** Andrzeja J. Piotrowskiego (ILUZJON) oraz **„Na krawędzi"** Waldemara Podgórskiego (PRYZMAT).

film polski na świecie

● W dniach 1-11 listopada trwa VII Międzynarodowy Festiwal Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Teheranie. Polska zgłosiła film pełnometrażowy „Podróż za jeden uśmiech" Stanisława Jędryki oraz filmy krótkometrażowe: „Tu mieszka Murzynek" Teresy Badzian, „Papierowy ptak" Sławomira Idziaka oraz „Pościg" Władysława Nehrebeckiego.

● Na VIII Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Chicago (3-23 listopada) zgłosiliśmy „Perłę w koronie" Kazimierza Kutza.

● W dniach 18-22 listopada odbędzie się w Nowym Jorku I Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych. Polskę reprezentować mają filmy Ryszarda Czekały („Apel"), Mirosława Kijowicza („Niebieska kula" i „Młyn"), Zdzisława Kudły („Bruk") oraz Daniela Szczechury („Hobby" i „Podróż").

● Na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Panamie (17-26 listopada) pokażemy „Perłę w koronie" Kazimierza Kutza.

● Polonijna firma dystrybucyjna Polmark Films w USA, kierowana przez Kazimierza Koszarskiego, zorganizowała w dniach 8-10 października w Filadelfii Festiwal Filmów Polskich. W programie znalazły się: „Lalka" Wojciecha Hasa, „Pan Wołodyjowski" Jerzego Hoffmana oraz „Między wrześniem a majem" Romana Wionczka i „Toast" Jana Łomnickiego.

Aleksandra Zawieruszanka i Jerzy Góralczyk w filmie „Z tamtej strony tęczy"

tematy dnia

Norwesko-polski „Pożar"

W Norwegii zakończono zdjęcia do filmu „Pożar", według powieści nie żyjącego już pisarza Tarjei Vesaasa Choć wyprodukowany przez norweską wytwórnię Norsk Film A/S, film ma powiązania z kinematografią polską. Jego reżyserem jest Norweg Haakon Sandöy, młody absolwent wydziału reżyserskiego PWSFTiT w Łodzi, a operatorem filmu — Zygmunt Samosiuk. Z Haakonem Sandöy rozmawiamy po polsku, gdyż wychowanek łódzkiej szkoły swobodnie włada naszym językiem.

— Jak doszło do realizacji filmu?

— Przed pięciu laty byłem asystentem Witolda Leszczyńskiego w czasie realizacji filmu „Żywot Mateusza" — według „Ptaków" Vesaasa. Z okazji premiery filmu przybył do Polski autor powieści; przez jakiś czas trwały rozmowy na temat adaptacji przez polską kinematografię innej książki autora; ostatecznie nic dały one rezultatu. I wtedy Vesaas zaproponował mi przeniesienie na ekran jego nowej powieści „Pożar". Wyraziłem natychmiast zgodę — jednak minęło pięć lat, nim mogłem rozpocząć zdjęcia.

— Jak by pan scharakteryzował „Pożar"?

— Jest to opowieść o osiemnastoletnim chłopcu, o trzech dniach z jego życia. Pragnęliśmy wyposażyć naszego bohatera w pewne typowe cechy współczesnej młodzieży. Mówi się dziś, że młodzież się buntuje przeciwko normom społecznym i moralnym, obowiązującym w ustabilizowanym społeczeństwie. To prawda — tylko że jest to najczęściej bunt werbalny, deklaratywny. Gorzej z praktyką: gdy młodzi mają szanse coś zmienić — szybko z tego rezygnują. Po prostu są zbyt słabi, nie potrafią udźwignąć ciężaru odpowiedzialności. Nasz film ukazuje właśnie słabość, niemoc naszego osiemnastoletniego bohatera. Głównym motywem filmu jest wątek zaginionej dziewczyny. Bohater spotyka wyprawę ratunkową, poszukującą dziewczynę, która jakoby zaginęła w lesie. Zaczyna poszukiwania na własną rękę — i ostatecznie udaje mu się odnaleźć zaginioną. Wraca do ratowników z radosną wiadomością, prosi ich o pomoc. Jednakże uczestnicy wyprawy nie wierzą mu: zrezygnowani prasną jedynie odpoczynku. Ostatecznie nasz bohater także rezygnuje i przyłącza się do większości.

— Brzmi to jak przypowieść. Czy styl filmu podkreślać będzie tę alegoryczność sytuacji i postaci?

— Nie. Staraliśmy się nakręcić film w pełni realistyczny; akcja rozwija się logicznie, z zachowaniem psychologicznego prawdopodobieństwa. Myślę, że dzięki tej koncepcji tym większe wrażenie zrobi finał: oto w normalnym, „zdrowym" świecie ludzie stają się stopniowo bezwolni. Film został zresztą zrealizowany najprostszymi środkami: akcja toczy się najczęściej w plenerze, na tle przyrody.

— „Żywot Mateusza" był także kręcony w plenerze. Czy „Pożar" jest stylistycznie bliski tamtemu filmowi?

— Nie. Co prawda w naszym filmie przyroda jest także wszechobecna — jednak w nieco innym sensie niż w filmie Leszczyńskiego. Nie chodziło nam o ukazanie pięknych, nastrojowych pejzaży, lecz jedynie o te motywy krajobrazu, które by w jakiś sposób uzewnętrzniały psychikę bohatera. Wydaje mi się, że udało nam się zrealizować ten zamiar — przede wszystkim dzięki Zygmuntowi Samosiukowi, który potrafił utrwalić na taśmie filmowej pewien „pejzaż psychologiczny".

Główną rolę w naszym filmie gra Jan Grönli, student IV roku szkoły aktorskiej w Oslo; rolę zaginionej dziewczyny odtwarza Polka, Lilianna Naumik. Mam nadzieję, że „Pożar" dotrze także na ekrany polskie.

Rozmawiał: ski

TY I JA

„*O czym mówi film? Trudno powiedzieć to w dwóch słowach* — komentuje swój utwór reżyser Łarisa Szepitko. — *Mówi o pokoleniu trzydziestolatków. O przełomie w ich życiu, bo przecież trzydzieści lat to nie tylko określony wiek. To lata, w których człowiek, niby ze szczytu góry, po raz pierwszy ogląda się za siebie i widzi, jak przeżył dotychczasowy okres: pożytecznie czy jałowo; czy słusznie wybrał swą drogę, czy popełnił błąd. W wieku trzydziestu lat człowiek pozbywa się już młodzieńczych iluzji, jest w stanie zrozumieć i ocenić, jak układają się jego losy. Trzeba mieć wtedy odwagę odpowiedzieć na pytanie: czy stąpasz po tej ziemi z sensem, czy nie?*".

Bohaterami filmu są dwaj przyjaciele, zdolni medycy — Piotr (Leonid Djaczkow) i Sasza (Jurij Wizbor). Chcieli się poświęcić pracy naukowej, byli już na drodze do ważnego odkrycia w dziedzinie neurochirurgii, które mogło przyczynić się do uratowania wielu ludzkich istnień. Porzucili jednak niełatwą egzystencję naukowców, nigdy niepewnych wyniku swych prac. Urządzili się wygodniej, w myśl zasady „lepszy wróbel w ręku...". Piotr ożenił się z Katią (Ałła Demidowa) i ku jej satysfakcji uzyskał stanowisko lekarza przy Ambasadzie Radzieckiej w Sztokholmie. Ilu młodych medyków może tylko marzyć o takiej karierze? Sasza także dostał lukratywne stanowisko w pewnej ważnej instytucji leczniczej.

Po trzech latach pobytu za granicą Piotra zaczęły coraz bardziej dręczyć wątpliwości: czy słusznie postąpił, rezygnując z prac badawczych? Podczas krótkiego pobytu w Moskwie spotyka Saszę i chce się z nim szczerze podzielić swymi wątpliwościami. Może przyjaciel odczuwa te same niepokoje? Ale Sasza, daleki od tego co ich kiedyś łączyło, a przy tym wciąż mający do Piotra żal za „zdradę", nie chce słuchać jego zwierzeń. Nieprzyjemne spotkanie pogłębia rozterkę Piotra. Jest wytrącony z równowagi. Te i inne okoliczności wpływają na jego dramatyczną decyzję: rezygnuje ze stanowiska, zostawia żonę i pierwszym lepszym pociągiem wyjeżdża na wschód. Podróż ma coś z dobrowolnego podjęcia nowej próby życiowej, poszukiwania własnego „ja".

Gdzieś na Syberii Piotr zostaje lekarzem pogotowia ratunkowego. Tu styka się z „życiem jakie jest"; spotkania z coraz to innymi ludźmi i ich losami pomagają mu odzyskać wiarę w siebie i przekonanie, że powinien wrócić do zaczętej kiedyś pracy naukowej.

Film Łarisy Szepitko, wyświetlany na tegorocznym festiwalu weneckim w ramach przeglądu osiągnięć „młodego kina", wzbudził duże zainteresowanie i przyjęty został przez krytykę z sympatią. Podkreślano powagę, z jaką autorka stara się traktować temat rozterek ludzi wchodzących w życie i modny temat poszukiwania własnej tożsamości; przede wszystkim zaś chwalono subtelne naszkicowanie sylwetek bohaterów, nie dopowiedzianych do końca, pełnych niepokojów i psychologicznych niespodzianek.

Poszukiwanie samego siebie

Krytyka radziecka podkreśla, iż cenna jest podjęta w filmie „*próba ważnej dysputy o twórczym — nie konsumpcyjnym, nie pasywnym — stosunku do życia, o pryncypialności w traktowaniu własnej pracy i jej znaczenia dla ogółu (...) Wreszcie — próba opowiedzenia o tym wszystkim nie w standardowej, ograne formie narracyjnej, ale przy użyciu takich sposobów i środków wyrazu, które pozwalają wyrazić wizualnym językiem ekranu wewnętrzne, duchowe życie bohaterów. To film — poszukiwanie*" („Sputnik widza kinowego"). Chwilami jednak, zdaniem tegoż pisma, filozoficzny sens całości, wzajemne stosunki bohaterów i ich postawa wobec świata — są niejasne, autorkę bowiem bardziej pasjonują „najsubtelniejsze drgnienia duszy ludzkiej" niż realne okoliczności dramatu.

Autorka zaś, zapytana o stosunek do własnego utworu po konfrontacji z widownią, wyznaje: — *Trzy lata temu nie potrafiłabym zrealizować tego filmu. A gdy znów miną trzy lata, z pewnością będę myśleć o tym wszystkim zupełnie inaczej...*

Z. P.

„Ty i ja", film produkcji radzieckiej, reż. Larysa Szepitko

głosy i *głosy*

„DZIWNE KINO W ŚMIESZNEJ EPOCE"

Tak określa niekiedy krytyka francuska dzieje ojczystej kinematografii w latach 1940–1944. Inni piszą po prostu — „kino Vichy". XII Niezależny Kongres Filmu Międzynarodowego (CICI), który odbył się niedawno w Tuluzie pod opieką tamtejszej filmoteki, obrał za temat francuską twórczość filmową wspomnianych lat okupacji. Trzeba bowiem przypomnieć paradoksalny fakt, że pomimo przeróżnych ograniczeń i trudności czasy Vichy są okresem niezwykłego wzrostu produkcji filmowej, znaczonego dziełami twórców dojrzałych (Marcel Carné, Marcel L'Herbier, Jean Delannoy, Claude Autant-Lara) i utalentowanych debiutantów (Jacques Becker, Henri-Georges Clouzot, Louis Daquin) oraz kreacjami świetnych aktorów (Madeleine Renaud, Micheline Presle, Pierre Brasseur, Pierre Blanchar, Jules Berry, Raimu i in.). Niektóre filmy tego okresu — przypomnijmy choćby „Skarb rodziny Goupi", „Pontcarral", „Falbalas", „My, urwisy" — szły z powodzeniem i na naszych ekranach w pierwszych latach powojennych.

Paryski miesięcznik ECRAN 72 (numer podwójny: wrzesień-październik) ogłosił na marginesie pokazów i dyskusji w Tuluzie kilka wypowiedzi, które podkreślają kontrowersyjny charakter owego „dziwnego kina".

„Czy padamy ofiarą retrospektywnej iluzji, strając się doszukać nici przewodniej w tym labiryncie pięćdziesięciu bez mała filmów »lat Pétainowskich« (co stanowi blisko czwartą część całej ówczesnej produkcji), które nam pokazano?" — pyta Claude Beylie. Autor skłania się do poglądu, że przeobrażenia światopoglądowe, zwiększający się dystans wobec wydarzeń wojennych oraz zmienione wymogi sytuacji polityczno-społecznej — niewątpliwie fałszują perspektywę. „Czy kino Vichy — ciągnie dalej Beylie — było nosicielem określonej polityki, zmierzającej do wyraźnie sprecyzowanych celów, czy dawało świadectwo pewnej sytuacji społecznej (...)? To możliwe, lecz jak stwierdzić czy świadectwo to było dla autorów (reżyserów lub scenarzystów) aktem w pełni świadomym, a nie jedynie chęcią przeniesienia się za wszelką cenę w inną rzeczywistość?"

W odróżnieniu od agnostycznego stanowiska Beyliego, Barthélemy Amengual stwierdza: „Francja okupowana to nie Związek Radziecki w zmaganiach wojennych. Epoka uparcie zaprzecza swemu zwierciadłu (filmowemu — przyp. nasz). Musi być osądzona zaocznie. My zaś możemy ją poznać w tym właśnie, czego jej twórczość filmowa nie ukazała". A oto, co — zdaniem Amenguala — pokazała ta twórczość: „Francja Pétaina ma kinematografię kraju zażywającego pokoju. Taką okazuje się bowiem polityka Vichy w filmach z lat czterdziestych, gdzie nie ma mowy o »kolaboracji«, antykomunizmie, terroryzmie (tzn. o ruchu oporu), o zarządzeniach antyżydowskich i przymusowej służbie pracy — a w płaszczyźnie życia powszedniego: o kartkach żywnościowych, czarnym rynku, ogonkach przed sklepami, godzinie policyjnej, rikszach, samotnych kobietach w ciąży".

Z kolei Jean A. Gili określa Francuzów z okresu okupacji hitlerowskiej jako „społeczeństwo chore na moralność". Nieczyste sumienie i poczucie winy, jako konsekwencja klęski militarnej 1940 roku „wywołały zupełnie naturalny zwrot ku porządkowi moralnemu; okres okupacji będzie więc naznaczony spotęgowaną troską o moralność, co znajdzie aprobatę reżymu, którego dewiza stanie się »praca, rodzina, ojczyzna«. Filmy nakręcone podczas okupacji są świadectwem takiego stanu umysłów. Mieszczańska moralność zapanowała na ekranie (...) nawet filmy czysto rozrywkowe nie są wolne do troski o zbudowanie maluczkich". I jeszcze konkluzja końcowa: „W służbie klasy panującej (film francuski) pomagał formować naród uległy i faworyzował postawę współpracy (kolaboracji), która nie pozbawiona znaczenia z punktu widzenia rodziny (...) posiada go jednak również z punktu widzenia polityki."

Max Tissier, ostatni z wypowiadających się w ECRAN 72, wziął w obronę francuskie aktorstwo. Jego zdaniem kolaboracja aktorów jest problemem bardzo skomplikowanym, zresztą zdarzała się nader rzadko. „Aktor — pisze Tissier — był bardzo często sumieniem, czystym lub nieczystym, francuskiego filmu czasu okupacji".

KAPPA

Fascynacja historią

NAJWIĘKSZA PANORAMA WOJENNA

Tak więc obejrzeliśmy już w całości największy film wojenny świata. Wyświetlane obecnie na naszych ekranach dwie ostatnie części radzieckiego „Wyzwolenia" („Bitwa o Berlin" i „Ostatni szturm") doprowadzają obraz rozstrzygającego udziału Armii Radzieckiej w zmaganiach II wojny światowej do momentu zatknięcia Czerwonego Sztandaru na potrzaskanej pociskami kopule Kancelarii Rzeszy. Cały film liczy 16.414 metrów taśmy 70 mm. Jest to więc film-kolos, film-gigant, z którym żaden amerykański, angielski czy jugosłowiański film widowiskowy o tematyce wojennej równać się nie może. Ani rozmiarami, ani pojemnością wątków batalistycznych i szerokością tła politycznego.

Zapominamy coraz częściej, że film może być widowiskiem naprawdę masowym, że może być przeciwieństwem telewizyjnego ścieśnienia.. Ozierow nie zapomniał. Olbrzymia filmowa panorama wojenna „Wyzwolenia" posługuje się przestrzenią i masą ludzką, jako dwoma decydującymi instrumentami oddziaływania na wyobraźnię widza. Jednakże dominować ma treść — polityczna i społeczna; monumentalizm obrazów to tylko środek, wiodący najlepiej do celu.

A więc treść. Ma ona krzepić miliony widzów, sycić ich dumę narodową i ukazać wielkość wysiłku wojennego ZSRR, a także rzeczywiste proporcje wkładu wojennego państwa radzieckiego w stosunku do udziału jego zachodnich sojuszników. Dlatego ostatnie półrocze wojny zaczyna się w „Wyzwoleniu" od wyświetlania Stalinowi na Kremlu urywków niemieckiej kroniki wojennej, ukazującej sukcesy niemieckiej ofensywy w Ardenach, w grudniu 1944 roku, co powoduje przyśpieszenie terminu rozpoczęcia ofensywy radzieckiej. A potem już film ogranicza się, o ile o działania wojenne chodzi, do ukazania uderzeń rozstrzygających, czyli do dwu ofensyw radzieckich z 1945 roku.

Nieograniczone w praktyce środki materialne pozwoliły Ozierowowi ukazać sceny bitewne z niebywałem rozmachem. Nocny atak na pozycje niemieckie nad Reichskanzlei — to szczyty filmu pirotechnicznego, podobnie jak sceny walki w zalewanym wodą metrze berlińskim. Jedna mocna

J. A. SZCZEPAŃSKI

sekwencja przechodzi w następną — to są niepodważalne atuty „Wyzwolenia".

Równocześnie imponuje — i aż obezwładnia — ilość i różnorodność epizodów, wtłoczonych do dzieła. Ozierow pokusił się bowiem nie tylko o syntetyczne jakby ukazanie wysiłku wojennego Kraju Rad, ale także o ukazanie tego wysiłku w przekroju pionowym, a więc poczynając od działań Kwatery Głównej, a kończąc na indywidualnych czynach żołnierskich. Przy czym nie zrezygnował także z ukazania wrogiego ośrodka dyspozycyjnego, a zatem z wprowadzenia do filmu Adolfa Hitlera i jego sztabu.

Znalazły się więc w „Wyzwoleniu" zarówno sceny spotkań Stalina z przywódcami alianckimi, jak i sylwetki poszczególnych radzieckich dowódców; ale nie zabrakło też szeroko rozbudowanych epizodów z końcowego okresu życia Hitlera. Nadmiar nie okazał się jednak korzystny; mam tu zwłaszcza na myśli obraz strony niemieckiej, który ustępuje na przykład „Ostatniemu aktowi" Pabsta. Z epizodów niemieckich sprawdziło się przede wszystkim prezentowanie Hitlerowi w urodzinowym dniu 20 kwietnia 1945 roku fragmentów innej jego urodzinowej kroniki, jeszcze z czasów świetności Trzeciej Rzeszy. Kontrast przeszłości z teraźniejszością najlepiej uzmysławia widzowi rozmiar katastrofy tyrańskiego państwa Hitlera: histeryczne miotanie się i tchórzliwy

koniec zbrodniczego wodza są tu w istocie mniej przekonywające.

Różne, niemal rodzajowe epizody fikcyjno-fabularne, pomieszane z planem historycznym, mają wśród scen monumentalnych spełniać rolę chwil wytchnienia, miejsca dla emocji kameralnych. Stary to sposób łączenia ognia z wodą, ale czy w przypadku „Wyzwolenia" mógł się udać? Ozierow stanął przed zadaniem w pewnym sensie nieosiągalnym: żaden wysiłek nie mógł bowiem sprawić, by wielkie sceny historyczne nie szły w „Wyzwoleniu" sobie, a epizody fikcyjne sobie.

W „Wyzwoleniu" ważna jest jednak nie anegdota, lecz historia. „Nawet w szczegółach nie mieliśmy prawa sprzeniewierzyć się prawdzie historycznej" — powiedział reżyser. „»Wyzwolenie« jest kroniką historyczną, a prawa tego gatunku wymagają absolutnego autentyzmu" — napisał krytyk „Komsomolskiej Prawdy". Racja — jeżeli chodzi o wielkie, zasadnicze prawdy historii; nie ma zgody — jeżeli chodzi o szczegóły. Bo czy rzeczywiście wysokiej rangi eksperci radzieccy i amerykańscy dawali na konferencji w Jałcie tak elementarny przegląd sytuacji wojennej, jak w „Bitwie o Berlin"? I czy rzeczywiście tak, a nie inaczej zachowywał się Hitler w ostatnich tygodniach i godzinach swego życia? Pytania tego typu można by mnożyć... tyle, że swoboda szczegółów nie osłabia prawidłowej wymowy całości — bo inne są prawa dokumentu, a inne filmu paradokumentalnego, jakim chciało być i jest „Wyzwolenie". Zresztą nawet kronika jest rezultatem wyboru i doboru zdjęć. I widz domaga się nie tyle wierności dla szczegółów, ile prawd ogólnych. A tych mu „Wyzwolenie" nie skąpi: świadectw patriotyzmu narodu, bohaterstwa żołnierzy, mądrości ich dowódców, wielkości osiągniętego zwycięstwa. Dlatego widz „Wyzwolenia" zgadza się również na patos i podniosłość tonu, obowiązującego w większej części filmu, i na posągowość jego stylu, wykluczającego eksperymenty formalne.

Dla widza polskiego dodatkowym czynnikiem gorącego odbioru „Wyzwolenia" są epizody z polskim żołnierzem u boku żołnierza radzieckiego. Tylko dla Polaków zrobił Ozierow w końcowych seriach „Wyzwolenia" miejsce obok ludzi radzieckich. Udział Wojska Polskiego został uwypuklony zarówno w epizodzie wspólnego zdobywania Wału Pomorskiego, jak w indywidualnej historii patrolu, w czasie którego rosyjski starszyna i polski sierżant wyzwalają transport więźniów z obozów koncentracyjnych. Robi się ciepło na sercu — bez względu na stopień prawdopodobieństwa całej sytuacji.

W dawnych, przedfilmowych czasach uwieczniano wspaniałe bitwy i sprawiedliwe zwycięstwa nie tylko w wielkich obrazach, zdobiących galerie narodowe, ale i w tzw. panoramach, wystawianych w osobnych, kulistych pawilonach. Do dzisiaj turyści odwiedzają masowo pawilony z „Bitwą pod Połtawą" czy „Oblężeniem Sewastopola". Sądzę, że młode pokolenia stale będą chciały oglądać panoramę wojenną „Wyzwolenia", oswobodzenie Europy spod tyrańskiej władzy faszystów, i wzruszać się bezgranicznym męstwem żołnierzy, którzy to zadanie wypełnili.

J. A. SZCZEPAŃSKI

„Wyzwolenie" („Bitwa o Berlin" i „Ostatni szturm") — ZSRR, reż. Jurij Ozierow

Moralista w Kosmosie

Nowy film Andrieja Tarkowskiego „Solaris" jest adaptacją książki Stanisława Lema. Wbrew pozorom, nie jest to jednak powiastka z gatunku „science-fiction". Reżyser odrzucił wszystkie opisy techniczne, bardzo zresztą u Lema interesujące, które dotyczą cywilizacji przyszłości. „W »Solaris« — mówi w jednym z wywiadów — *zafascynowały mnie zagadnienia moralne. Cała warstwa naukowo-techniczna książki docierała do mnie dzięki istnieniu tej, jak się wydaje, podstawowej sprawy. Zawsze interesowało mnie bardziej wnętrze człowieka, chciałbym to podkreślić z dużym naciskiem, jego problemy duchowe, nie zaś to, co można by nazwać zagadnieniami technologicznymi. Dlatego w filmie, być może nawet podświadomie, na te sprawy kładłem nacisk*".

Bohater filmu Kelvin udaje się na tajemniczą planetę Solaris, po serii rozmów, jakie przeprowadza z powracającymi stamtąd naukowcami. Opowiadają o dziwnych zjawiskach: na Solaris znajduje się niezwykły ocean, który ma zdolność materializowania intymnych myśli ludzkich, tych właśnie, które każdy człowiek najchętniej ukryłby przed otoczeniem. Jest to więc zjawisko zaskakujące — naukowcy próbują je rozwiązać. Ascetyczny Sartorius bada ożywionych „gości" swej podświadomości z chłodną kalkulacją analityka. Kelvin zaś, kiedy styka się z projekcją swej dawnej żony, Harey, świadomy faktu, że niegdyś przyczynił się do jej śmierci, pragnie zmazać winę i żyć z nią inaczej. Daremnie! Harey ponownie popełnia samobójstwo.

Kelvin podejmuje ostatecznie decyzję pozostania na Solaris. Zdaje sobie sprawę, że badania tajemniczych właściwości oceanu dotyczyć będą w gruncie rzeczy poznania siebie: natury, sumienia, i że ta fascynująca podróż w głąb własnej psychiki jest nie mniej ważna niż poznanie największych tajemnic Kosmosu. Z fizyka bohater przekształca się w psychologa.

Aby jednak podjąć tak dramatyczną decyzję, Kelvin musi najpierw zwalczyć w sobie chęć powrotu na Ziemię. Nie przypadkowo więc Tarkowski rozbudował te partie opowieści, które są zaledwie zaznaczone u Lema. Akcja na Ziemi zajmuje niemal połowę filmu. Ziemskie pejzaże, lasy, łąki, malownicze jeziora — w zderzeniu z laboratorium na Solaris spełniają ważną funkcję dramaturgiczną. Ziemia jest tu praojczyzną, do której odnoszą się wszelkie poczynania ludzi, gdziekolwiek by się nie znajdowali. Kelvin podejmie badania, które przecież wzbogaca wiedzę ludzi na Ziemi. Oznacza to, że i w przyszłości nie będzie spraw, które nie dotyczyłyby nas wszystkich i obecnej ziemskiej rzeczywistości. Ów kontrast Ziemia—Solaris, zderzenie obrazu ponurej, bulgoczącej monotonnie plazmy oceanu — z lirycznymi pejzażami naszej planety, tłumaczy także nostalgię bohaterów.

Znamienne jest wreszcie zafascynowanie problemami moralnymi i psychologicznymi, które charakteryzuje twórczość Tarkowskiego. Podobnie jak w

JANUSZ SKWARA

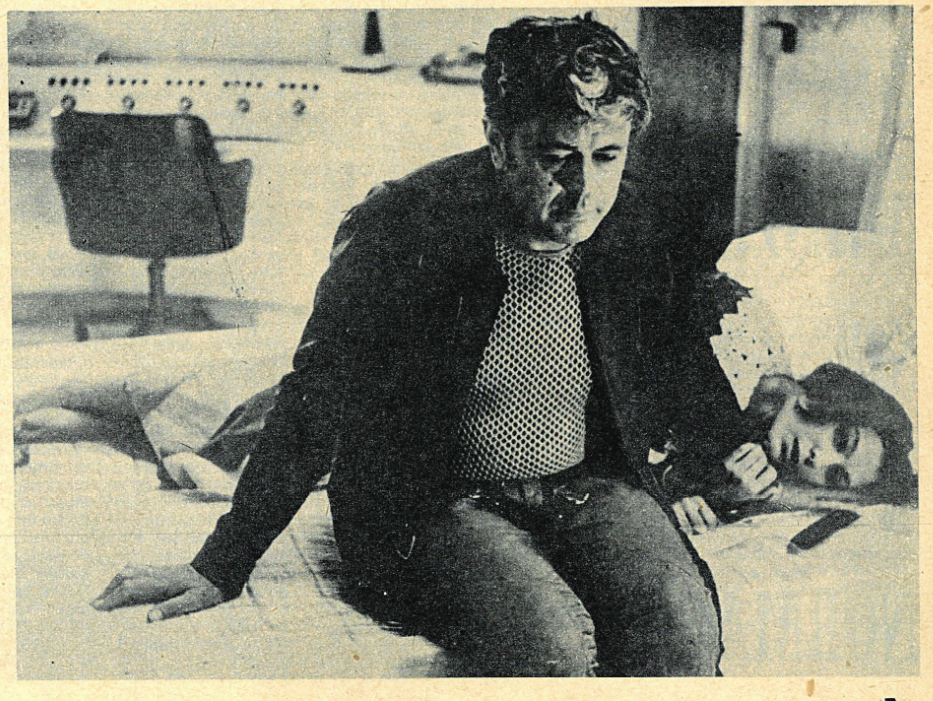
„Dziecku wojny" i „Andrieju Rublowie", Tarkowski świadomie podąża śladami Dostojewskiego. Podróż w głąb psychiki człowieka ma swój rys znaczący: jest to wnikliwa penetracja wszystkich tajników ludzkiej duszy, które — nie uświadomione do końca — mogą stać się przyczyną zbrodni. Protoplastą Kelvina, w ujęciu, jakie tej sylwetce narzuca Tarkowski, jest Raskolnikow: zabójstwo, a potem rozpaczliwa próba odkupienia winy. Tarkowski, podążając śladami swego mistrza, pragnie rozwikłać zagadkę ludzkiego sumienia i podświadomości, znajdując dla swych zamierzeń interesujące środki wizualne. W miarę upływu akcji nabieramy coraz większej pewności, że Harey jest właściwie niczym innym, jak tylko projekcją sumienia Kelvina. Przez cały film, starając się zachować godnie wobec Harey, bohater zmaga się po prostu z samym sobą, z własnym poczuciem moralności, które nagle okazało się przerażająco niedoskonałe.

Na podstawie „Solaris" trudno wyrokować, czy Tarkowski czuje się pewnie w gatunku „science-fiction" i czy kiedykolwiek zrealizuje jeszcze podobny film. Z całym natomiast przekonaniem można powiedzieć, że reżyser jest dostatecznie przygotowany do nakręcenia filmu poświęconego Dostojewskiemu. Zwierzał się z tego zamiaru już wielokrotnie, ale wciąż go odkładał, gdyż, jak sądzi, nie jest doń jeszcze wystarczająco przygotowany. „*Potrzeba mi trochę czasu* — twierdzi — *na razie zbieram materiały, czytam*".

Sądząc jednak po „Solaris" i innych filmach, rzecz nie ogranicza się jedynie do lektur. Każdy bowiem z jego dotychczasowych utworów jest wprawką na drodze do spełnienia podstawowego zamysłu Tarkowskiego — filmowej biografii Dostojewskiego i panoramy życia Rosji w dziewiętnastym wieku, widzianej przez pryzmat doświadczeń autora „Zbrodni i kary".

„Solaris" (ZSRR), reż. Andriej Tarkowski

Fascynacja psychologią
Donatas Banionis i Natalia Bondarczuk



Bohaterowie historii „Kolumbowie" reż. Janusza Morgensterna

Bohater naszego filmu 2

Mimo gwałtownych przemian, coś pozostaje w kinie nie zmienione: wyrazista postać bohatera. W polskim filmie brak jednak takich sugestywnych, atakujących wyobraźnię postaci. Czy tu znajduje się jedno ze źródeł słabości? Na ten temat inicjujemy dyskusję wśród pisarzy, reżyserów, aktorów, socjologów. Dlaczego bohaterowie polskich filmów są niewyraźni, nieciekawi, pozbawieni indywidualności? Co się na to składa? A przede wszystkim: kim miałby być bohater współczesnego filmu? W ubiegłym tygodniu wypowiadał się reżyser Grzegorz Królikiewicz i pisarz Witold Zalewski. Dziś oddajemy głos reżyserowi Januszowi Morgensternowi. Następne wypowiedzi za dwa tygodnie.

CZŁOWIEK NIE MIESZCZĄCY SIĘ W NORMACH

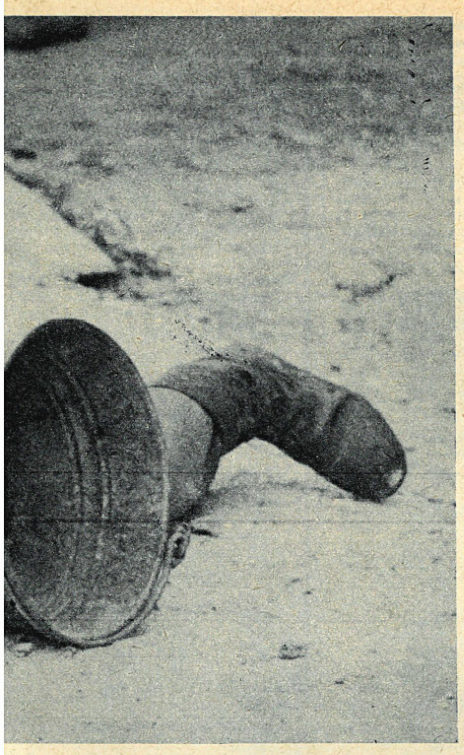
Jeśli zastanawiamy się, dlaczego nasz film nie stworzył interesującego typu bohatera, powinniśmy pamiętać, że nie stworzyła go również nasza współczesna literatura. Przyczyny są zapewne te same. Nasza sztuka zajmuje się od lat nie tyle kreowaniem postaci, ile pewnymi racjami, a w najlepszym przypadku — dialogiem tych racji. Bohaterowie są jedynie nosicielami idei, postaw czy poglądów. Film skonstruowany według tych zasad przybiera niekiedy formy bliższe zadaniu matematycznemu niż sztuce: autor tak wytycza linię postępowania bohatera, by na końcu sprawa zamknęła się, jak równanie.

Tymczasem interesujący bohater to ktoś skomplikowany, wewnętrznie bogaty, nie dający się zamknąć w jednoznacznych określeniach. Powinien nas zaskakiwać, pociągać wewnętrzną temperaturą i intensywnością, zdumiewać. Musi być poza tym człowiekiem na miarę swoich czasów. Kim innym był Maciek Chełmicki, a kim innym bohaterowie „Kolumbów". Działali w różnych sytuacjach, historia żądała od nich czegoś innego. Maciek i chłopcy z książki Bratnego będą się jednak wydawali sobie bliscy, jeśli zestawimy ich z bohaterem współczesnego filmu. Żyli w pewnej sytuacji ekstremalnej, pozwalającej im określić się poprzez czyny krańcowe: bohaterstwo czy ofiarę. Człowiekowi czasów stabilizacji nikt takich wymagań nie stawia: oczekuje się od niego jedynie solidnej pracy i uczciwego postępowania. Jest poza tym mniej świadomy własnej sytuacji, swojego miejsca w społeczeństwie, roli w historii.

Zapewne i z tych przyczyn — chociaż jest to zjawisko skomplikowane — bardziej nas dziś zajmuje bohater nie mieszczący się w normach, popełniający wobec nich wykroczenia. Nie jest to dawny wzór do naśladowania, ktoś, z kim można się identyfikować, kogo się lubi, lecz nosiciel pewnych niepokojących nas zjawisk. Nie solidaryzujemy się z nim, lecz obserwujemy go, wyciągamy z jego przypadków wnioski, wzbogacamy naszą wiedzę o człowieku i społeczeństwie. Jeśli będzie to bohater, który ponosi klęskę — interesujemy się nim dlatego, że my najczęściej także przegrywamy. Jeśli będzie kimś zdecydowanie negatywnym — jego losy mogą przynieść przeżycie kathartyczne, oczyszczające, a to jest najważniejsza funkcja sztuki.

We wszystkich głośnych filmach zachodnich ostatnich lat — w rodzaju „MASH", „Nakręcanej pomarańczy", „Konformisty" czy „Śledztwa w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem" — głównymi bohaterami są postacie negatywne. Poprzez ich przypadki poznajemy mechanizm działania współczesnego społeczeństwa, przy czym jest sprawą drugorzędną, czy chodzi o społeczeństwo włoskie, amerykańskie czy angielskie. Waga tych filmów wynika nie z tego, że kreują pewien typ bohatera (jest on jedynie swego rodzaju medium), lecz stąd, że pomagają nam zrozumieć zjawiska szersze i głębsze. Autorów interesuje przede wszystkim prawda społeczna. Chcą ponadto swymi filmami działać: coś ujawnić, wytłumaczyć, zasugerować.

Społeczeństwo krajów rozwiniętych niepokoi dziś najbardziej nasilanie się ekstremizmu, brutalności, przemocy. Ma to zresztą charakter niejednorodny; czym innym jest działalność południowoamerykańskich Tupamaros, czym innym — lewackie akcje zachodnioeuropejskiej młodzieży, a czymś jeszcze innym — nasilanie się brutalnych przestępstw kryminalnych. Mieszkaniec Nowego Jorku boi się wyjść wieczorem na ulicę, żeby go nie obrabowano, mieszkaniec Warszawy dowiaduje się, że pijany chuligan może bezkarnie bić człowieka w obecności kilkudziesięciu ludzi, a wszyscy potrafimy sobie wyobrazić, co by było, gdyby porywacze samolotów, zamiast zadowalać się spadochronem i milionem dolarów, wykorzystali porwany samolot dla przewozu skradzionych ładunków jądrowych (zdarzyła się taka kradzież w



NRF). Narasta lęk i poczucie zagrożenia. Sztuka interesuje się tymi zjawiskami dlatego, że są one znamieniem epoki.

Zresztą kino spełnia od dawna funkcję swoistego barometru społecznego. Kiedy oglądaliśmy przed laty filmy Antonioniego, ich główne problemy — alienacja, trudności porozumienia się — wydawały się egzotyczne. Interesowały nas wtedy sprawy bardziej elementarne: trudności życia codziennego, kłopoty materialne. Wystarczyło kilka lat, by — wraz ze wzrostem poziomu materialnego — pojawiły się u nas zjawiska podobne. Kiedy Antonioni robił swoje filmy, również we Włoszech sprawy te nie były oczywiste; Antonioni może nie tyle pierwszy je zauważył, ile pierwszy — pokazał. Ludzie dopiero wtedy uświadomili sobie, że to, co ich nurtowało, staje się sprawą dnia, problemem lat sześćdziesiątych.

Wracając do bohatera: jak już mówiłem, w najlepszych filmach zachodnich, jakie ostatnio widziałem, jest to postać negatywna. Nie chcę uogólniać; oczywiście inny typ bohatera istnieje nadal, ale wydaje mi się, że w filmie odbywa się obecnie znamienna przemiana. Kiedyś publiczność szukała w kinie baśni, później — siebie, dziś poszukuje czegoś, do czego może się odwołać, w czym może dostrzec odbicie wspólnych, ogólniejszych problemów. Dawny typ bohatera — zwycięskiego, nieskomplikowanego, świadomego, gdzie jest Dobro i Zło — chyba mniej się nadaje do roli narzędzia, przy pomocy którego można badać zjawiska życia społecznego. Może następne lata stworzą nową postać-wzór; my go stworzyć nie umiemy, gdyż nie wiemy, jaki ten wzór powinien być. Szukamy nowych formuł etycznych, moralnych, filozoficznych; odrzuciliśmy stare, ale miejsce po nich jest na razie puste.

Notowała: BOŻENA JANICKA

Bohaterowie — narzędzia

„Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem" reż. Elio Petriego

czytaliśmy

BOŻE, RATUJ HOLOUBKA!

Nie przeczę, że opisanie czyjejś gry aktorskiej jest zajęciem bardzo trudnym. Podobnie jak próba wyrażenia w słowach nastroju, klimatu i zmienności wrażeń, emanujących z prawdziwie „filmowego" filmu. Świeżych przykładów dostarczają choćby rozważania krytyków nad „Rzymem" Felliniego, kiedy to przy próbach stworzenia czytelnikom przynajmniej słownego ekwiwalentu sugestywności obrazu — wieloprzymiotnikowość i tautologia mąci jasność stylu nawet Bolesławowi Michałkowi („Kino") czy Krzysztofowi Mętrakowi („Kultura"). W końcu i tu, i tu chciałoby się opisać pewien fenomen w ruchu i w czasie, schwytać w słowach to coś, co najczęściej jest zaledwie na poły uświadamiane, eteryczne i zwiewne, jak nastrój chwili, a jednak znaczące i ważne. Nic dziwnego, że monografie aktorskie zdominowane są przeważnie przez plotkę, pikantne szczegóły z życia itd.

Maria Czanerle wybiera świadomie drogę trudniejszą. Jej książka ma tworzyć intelektualny portret aktora. Cóż, kiedy (już od pierwszej strony) uwielbienie, jakim darzy Holoubka, odbiera jej wywodom nie tylko znamiona pogłębionej intelektualnej refleksji, ale prowadzi do jawnych niekonsekwencji logicznych, braku taktu wobec innych aktorów oraz stylistycznych „kwiatków". Lepsza jest część druga — analizy kolejnych inscenizacji, gdzie można pisać o treści sztuki, jej znaczeniu i wadze, a nie tylko o samym aktorze.

Tragiczna jest jednak część pierwsza, gdzie autorka charakteryzuje krakowsko-katowickie początki drogi twórczej aktora oraz portretuje jego sposób gry (dystans, intelektualizm, ironia, role bohaterów zbuntowanych na sposób romantycznych nonkonformistów, itd.). Z upodobaniem podkreśla, iż cechą absolutnie wyróżniającą Holoubka spośród „reszty świata" jest jego nieustanne przyporządkowywanie sobie postaci kreowanych bohaterów: „tak jak on mogliby wyglądać zarówno Napoleon, jak Papkin, Król Edyp i Juliusz Cezar, Hamlet i Ricardo Fontana ze sztuki Rolfa Hochhutha" (str. 16). Ale niech tylko inni aktorzy spróbują tego samego, a na str. 26 natychmiast dostaną odprawę: „Gardzą rodowodem bohaterów, teatralną tradycją arcydzieł, odkrywają na nowo Hamleta, Kordiana, Wyspiańskiego, przekonani, że w naszych czasach musieliby ci panowie raczej do nich niż do siebie być podobni".

Powodowana egzaltacją Maria Czanerle rada by wznosić dla aktora cokół choćby z szafotów, na których ścina kolegów Holoubka. Pisze, że jej aktor jeśli gra „oskarżyciela" społecznego, to w wielkim stylu, z dala od zgiełku i bełkotu komiwojażerów, jacy pętają się w sztukach Millera, Witkacego, Becketta czy Williamsa, bowiem „takich oskarżycieli może grać każdy aktor o wyglądzie pozbawionym piętna osobowości" (str. 29). Ciekawe, co powiedzieliby na takie dictum potencjalni monografiści Swiderskiego, Łomnickiego, Hanuszkiewicza i kilku innych.

Czanerle obficie cytuje wypowiedzi Holoubka, dopisując mu zresztą autorstwo i takich, które mógł co najwyżej cytować (str. 23—24). Niech autorka sprawdzi w „Tygodniku Kulturalnym", czyje to są słowa. Ale nie to jest złe. Współczesnego czytelnika razi totalny bezkrytycyzm wobec tych wypowiedzi, brak jakiegokolwiek historycznego komentarza, o który aż się prosi w przypadkach sądów już nie tyle dyskusyjnych, ile nawet megalomańskich (który z aktorów nie jest po trosze egoistą i megalomanem). Przymiotnikowa paliba — największy żyjący, najlepszy, jedyny, wyjątkowy, fascynujący, filozofujący itd. — przytłumia w autorce nawet instynkt pisarskiej samokontroli. Gorąco chwaląc swego idola, wplątuje się autorka w niezliczoną ilość gaf stylistycznych i zwykłych nonsensów. Tak więc stosunek do świata jawi się jej jako znak zapytania (str. 27). „Spojrzenie jakim każda (postać grana przez Holoubka — przyp. C. D.) obrzuca widownię jest wyrazem osobowości prześwietlonej inteligencją" (str. 30). „(...) droga aktorska Holoubka wydaje się (...) mieścić na amplitudzie, ukazującej (...) karuzelę ludzkiego losu" (tamże) itd.

W zakończeniu autorka broni się przed zarzutem, że zbudowała Holoubkowi pomnik. Sądowi czytelników pozostawia ocenę „czy tak prezentująca się figura »nowoczesnego« aktora odpowiada jego upodobaniom czy nie" (str. 86). Odpowiadamy: aktorstwo Gustawa Holoubka bardzo nam się podoba, ale tak zaprezentowana figura — wcale nie.

CZESŁAW DONDZILŁO

Maria Czanerle: „GUSTAW HOLOUBEK. NOTATKI O AKTORZE MYŚLĄCYM." Warszawa 1972. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe. Cena 18 zł. Str. 82.

Mówi

Grigorij Czuchraj

— Potrzebne są nam filmy o współczesności, o klasie robotniczej, o wsi kołchozowej — mówi twórca „Ballady o żołnierzu" i „Czystego nieba". — *Ale chcemy dobrych filmów, a nie byle jakich, które mogą tylko skompromitować ważny temat i odegrać rolę wprost przeciwną do tej, jakiej mamy prawo oczekiwać. Aby film się udał, trzeba — jak wiadomo — zespołu wielu wartościowych elementów. Musimy się nad tym zastanowić i z całego łańcucha przyczyn usunąć najsłabsze ogniwa. Musimy doprowadzić do tego, aby złych, miernych filmów nie opłacało się robić (a dziś wcale tak nie jest!). Dlatego niezwykle ważnym wydaje się ten punkt uchwały KC KPZR w sprawie kinematografii, który mówi o konieczności doskonalenia ekonomiki. Tak się składa, że działalność kierowanego przeze mnie Eksperymentalnego Zespołu Realizatorskiego odpowiada swoimi ambicjami duchowi uchwały. Staramy się praktycznie stosować w kinematografii zasady reformy ekonomicznej, dążymy do stworzenia nowego, bardziej postępowego systemu produkcji filmowej, który sprzyjałby powstawaniu filmów cennych ideowo i estetycznie.*

Urzeczywistnienie zadań ideowo-artystycznych, które stawia przed nami partia, jest niemożliwe bez poważnej przebudowy produkcji filmowej; bez udoskonalenia organizacyjnej, ekonomicznej, a nawet prawnej strony naszych poczynań; o tym także mówi uchwała.

Reżyser Aleksiej Saltykow kończy w naszym zespole realizację filmu „Sybiraczka", znany dokumentalista Roman Karmen pracuje nad filmem „Płonący kontynent" — o rewolucyjnych, narodowo-wyzwoleńczych ruchach w krajach Ameryki Południowej; reżyser Borys Wołczek realizuje film wojenny „Dowódca" »Szczęśliwego Szczupaka«"; reżyserzy Popow i Mkrtczan pracują nad przygodowym filmem „Ziemia Sannikowa"; Georgij Danielija adaptuje na ekran „Huckleberry Finna" Marka Twaina, a Leonid Gajdaj kręci komedię „Iwan Wasiliewicz zmienia zawód". Ja kończę pracę nad scenariuszem „Aelita", w którym wykorzystałem pewne motywy i sytuacje znanej powieści Aleksieja Tołstoja pod tym samym tytułem. Chodzi mi o to, aby w przyszłym filmie podjąć dyskurs o istotnych i nabrzmiałych problemach współczesności.

2 *Gangsterska komedia*
Annie Girardot

Kto, co, gdzie?

PEKIN. Do Pekinu ma przybyć reżyser amerykański Otto Preminger, który nakręci film „Bethune". Będzie to biograficzna opowieść o kanadyjskim chirurgu, Normanie Bethune, osobistym przyjacielu Mao Tse-tunga.

MOSKWA. Siergiej Sołowiow przenosi na ekran opowiadanie Aleksandra Puszkina „Pocztmistrz". Będzie to piąta adaptacja tego znakomitego utworu.

RZYM. Federico Fellini i Jacques Tati porozumieli się w sprawie wspólnej realizacji filmu opartego na powieści Cervantesa „Don Kichot". Fellini będzie reżyserować film, a Tati (zdjęcie 1) wystąpi w roli tytułowej.

PARYŻ. Annie Girardot (zdjęcie 2) objęła główną rolę w komedii gangsterskiej „Już nie mówi, ale strzela z boku". Reżyseruje Michel Audiard.

LONDYN. Angielski producent Josef Shaftel przygotowuje muzyczną wersję „Podróży Gulliwera" Jonathana Swifta. W roli Gulliwera wystąpi Richard Harris.

KAIR. Sadi Abdel Salam, autor głośnej „Mumii", rozpoczął zdjęcia do nowego filmu „Dialog". Reżyser zamierza w nim ukazać współczesne życie Egiptu.

MADRYT. Michael Cacoyannis przystąpił do realizacji filmu „Lizystrata", opartego na komedii Arystofanesa. W roli głównej Melina Mercouri (zdjęcie 3).

NOWY JORK. Po olbrzymim sukcesie filmu „Butch Cassidy i Sundance Kid", odtwórcy głównych ról — Robert Redford i Paul Newman (zdjęcie 4) — wystąpią razem w komedii kryminalnej „Portret szlachetnego policjanta".

1 *Klasyczna powieść*
Jacques Tati

Projekty

Zamiast Lupina — Bella

Belgijski reżyser André Delvaux odłożył zapowiadaną realizację filmu o Arsenie Lupin, zatytułowanego „Naszyjnik Sybilli" i postanowił rozpocząć pracę nad filmem „Bella", którego scenariusz napisał już przed trzema laty. Bella to imię tajemniczej młodej kobiety, która żyje samotnie, z dala od ludzi. Pewnego dnia wypadek samochodowy sprowadza do jej domu młodego pisarza. Urzeczony dziewczyną, zapomina o żonie i wszystkim, co dotąd przeżył. Dziwny świat, w jakim znajdują się bohaterowie, przypomina bardziej krainę marzeń niż rzeczywistość, zaś wspólnie spędzone kilka tygodni przekształca się w wiele lat.

Rolę pisarza zagra Jean-Luc Bideau, jego żoną będzie Danièle Delorme. Rola Belli nie została jeszcze obsadzona.

Dokument o Monte Carlo

Pracując nad filmem „Racja szalonego", François Reichenbach nie zapomina o rozpoczętej niedawno realizacji dokumentu o księstwie Monaco, zatytułowanego „Monte Carlo Story". Twórca pragnie zarejestrować na taśmie różne momenty z życia tego maleńkiego państwa, łącznie z życiem rodzinnym władców księstwa. Osobą wiążącą poszczególne epizody będzie Peter Ustinov; wcieli się on m.in. w postać mistrza pływackiego i dozorcy muzeum.

Liczby

Produkcja filmowa w Stanach Zjednoczonych jest w coraz mniejszym stopniu udziałem potężnych wytwórni, ustępując miejsca przedsiębiorstwom „niezależnym". W ciągu ostatnich czterech lat roczna produkcja potentatów filmowych zmniejszyła się z 200 pozycji do 108. W tym samym okresie „niezależni" wyprodukowali 148 filmów — wobec 32 przed czterema laty. W sumie daje się jednak zauważyć pewną tendencję zwyżkową w amerykańskim filmie. W roku 1968 nakręcono 232 filmy, a w roku 1971 — 256.

Kronika

Miriam Hopkins nie żyje

W wieku 70 lat zmarła w Nowym Jorku znana w latach trzydziestych amerykańska aktorka filmowa, Miriam Hopkins. Karierę aktorską rozpoczęła od występów w rewii, następnie grała na scenach Broadwayu, a w roku 1931 zadebiutowała na ekranie. Szybko zdobyła popularność interesującymi kreacjami w filmach „Dr Jeckyll i Mr Hyde" (wersja z roku 1932, z Fredrikiem Marchem w roli tytułowej), „Złodziej w raju", „Tragiczne dzieje Temple Drake" (pierwsza adaptacja „Azylu" Williama Faulknera), „Sztuka życia" (komedia Ernsta Lubitscha z Gary Cooperem i Fredrikiem Marchem) oraz „Carrie" (adaptacja powieści Dreisera). Dwa ostatnie filmy wyświetlano niedawno w naszej telewizji.

Jako utalentowanej aktorce komediowej i dramatycznej sławę przyniosły jej filmy „Becky Sharp" (adaptacja „Targowiska próżności" Thackeraya, pierwszy fabularny film w technicolorze, reżyserii Roubena Mamouliana), „Ich troje", „Kobieta, którą kochałem", „Stara panna", „Dziedziczka" i inne. Znana była ze swej inteligencji i odwagi, przyjmując role kobiet-nonkonformistek, szokujące pod względem obyczajowym i wybiegające daleko poza schematy hollywoodzkiej produkcji.

Filmowcy kolumbijscy w więzieniu

Od czterech miesięcy przebywają w więzieniu Modelo w Bogocie czterej postępowi filmowcy kolumbijscy: Carlos Alvarez, Julia Alvarez, Gabriela Samper i Manuel Vargas. Ich dokumentalne filmy — „Kolumbia 70" czy „Co to jest demokracja?" (nagroda FIPRESCI na tegorocznym festiwalu w Oberhausen) — są znane w wielu krajach, przekazując prawdę o sytuacji politycznej i społecznej w Kolumbii. Policja zarzuca filmowcom „działalność wywrotową", stosując wobec nich brutalne metody śledztwa: izolacje w ciemnych i mokrych celach, trwające przez kilka dni i noce przesłuchania, pozbawianie jedzenia. Julia Alvarez, która jest w ciąży, nie ma w więzieniu opieki lekarskiej ani właściwego wyżywienia.

Warto dodać, że władze kolumbijskie nie sprecyzowały dotąd żadnych konkretnych zarzutów w stosunku do uwięzionych filmowców i nie wydały oficjalnego nakazu aresztowania.

jącym umysł do fantazjowania. W końcu Viktoria ginie, a skandal rodzinny zostaje zatuszowany.

„Morgianę" można by określić jako „horror", rozgrywający się na pograniczu rzeczywistości i fantazji. Na ekranie ożywa epoka secesji, wzorowana na ówczesnym malarstwie. Znakomita Iva Janžurova (zdjęcie 5) występuje w podwójnej roli Klary i Viktorii.

„Dziewczyna piękna jak ja"

Czyżby François Truffaut obawiał się, że zostanie uznany za specjalistę od „opowieści pastelowych" w kinie francuskim? — pyta krytyka po premierze jego najnowszego filmu. Jakże bowiem można sobie inaczej wytłumaczyć decyzję zrealizowania „Dziewczyny pięknej, jak ja". Po „Skradzionych pocałunkach" i „Małżeństwie" Truffaut nieoczekiwanie zaadaptował na ekran powieść Henry Farrela, której bohaterką (na ekranie gra ją Bernadette Lafont) jest piękna

3 *Znowu antyczna tragedia* Melina Mercouri

4 *Znowu razem* „Butch Cassidy i Sundance Kid"

5 *Rzeczywistość i fantazja* Iva Janžurova

Premiery...

„Morgiana"

Nowy film Juraja Herza „Morgiana", który wszedł ostatnio na ekrany czechosłowackie, jest adaptacją powieści Aleksandra Grina „Jessie i Morgiana". Historii dwóch sióstr — dobrej i złej — rozgrywającej się na przełomie wieku dziewiętnastego i dwudziestego, reżyser starał się przydać symbolicznego, romantycznego charakteru. W koncepcji Herza jest to opowieść z pogranicza patologii. Obsesyjnie okrutna Viktoria próbuje zgładzić swą siostrę, Klarę i umieszcza ją w szpitalu, gdzie nieszczęśliwa poddawana jest działaniu coraz większych dawek trucizny. Niewygodnego świadka Victoria wtrąca w przepaść. Klara, zapadając na zdrowiu, doznaje niezwykłych halucynacji. Okazuje się bowiem, że rzekoma trucizna jest środkiem pobudzającym dziewczyna, gotowa na wszystko, aby wydostać się z biedy i osiągnąć swój cel. Kiedy miała dziesięć lat, spowodowała śmierć ojca. Nie miała jednak wyrzutów sumienia. Nadal zachowywała się jak pełna agresywnego wdzięku ladacznica.

Film zaczyna się w momencie, kiedy bohaterka znajduje się w więzieniu, oskarżona o popełnienie zbrodni. Ale w tym akurat wypadku niesłusznie. Odwiedza ją młody i naiwny socjolog, który notuje wszystko, co więźniarka opowiada mu o swym bujnym życiu. Łatwo przewidzieć ciąg dalszy: socjolog zakocha się w więźniarce. Mimo dowcipu (kłamstwa opowiadane socjologowi), bogactwa typów ludzkich (kochankowie pięknej dziewczyny), zabawnego dialogu pióra Jean-Loup Dabadie i kilku typowo truffautowskich szczegółów — całość sprawia wrażenie monotonii. Reżyser zdaje się dreptać w miejscu.

„Sądzę — pisze krytyk Jean de Baroncelli — że film ten był dla Truffauta znakomitą okazją do zburzenia własnej legendy. Nie traktujmy go więc poważnie i nie traćmy nadziei, że Truffaut wróci do tego, co jest jego rzeczywistym powołaniem — do ludzi, których kocha i do problemów, które go naprawdę interesują".

MICHAŁ i MARTA

O REALIZACJI FILMU „JEZIORO OSOBLIWOŚCI"

W kryształowym wazonie stoi pięć czerwonych róż. Za nimi, na wersalce, dziewczyna i chłopak. Oglądają kolorowe pocztówki z różnych stron świata, rozmawiają. To dopiero początek ich znajomości, nieprzypadkowej zresztą, lecz zaaranżowanej przez chłopca z powodów najzupełniej racjonalnych: jego ojciec wkrótce poślubi jej matkę, a syn chciał poznać nową rodzinę, zanim nastąpi to oficjalnie. Ale już w czasie pierwszego spotkania nawiązała się między nimi nić porozumienia. Teraz już oboje wiedzą o planach swych rodziców, będą musieli zaakceptować nadchodzące zmiany. Nie będzie to łatwe, szczególnie dla dziewczyny — Marty.

Kolejny film portretujący młodzież powstaje w zespole PRYZMAT i nosi tytuł „Jezioro osobliwości". Scenariusz, oparty na motywach powieści Krystyny Siesickiej, opracowali wspólnie pisarka i reżyser Jan Batory. Autorem zdjęć jest Mieczysław Jahoda, kierownikiem produkcji — Jerzy Rutowicz. Pracę nad filmem rozpoczęto pod koniec września; wszystkie sceny kręcone są we wnętrzach naturalnych lub plenerach, dlatego ekipa wędruje po Warszawie. Mieszkanie, w którym odwiedziliśmy filmowców, mieści się w jednym z wieżowców Ściany Wschodniej. Tu mieszka Marta z matką (Barbara Horawianka). Wkrótce ekipa przeniesie się do większego lokalu — mieszkania Wiktora, ojca Michała (Stanisław Zaczyk).

Maria Kowalik i Mirosław Konarowski — w filmie Marta i Michał — są tylko nieco starsi niż odtwarzani przez nich młodzi ludzie. Wybrani spośród wielu — umieją ocenić uśmiech losu. Ten film to wielka szansa dla tych dwojga.

— *Praca z aktorami niezawodowymi jest bardzo wdzięczna* — mówi reżyser. — *Oni nie grają, po prostu są sobą. Trudność polega na wyborze odtwórców obdarzonych podobnymi cechami psychofizycznymi, co bohaterowie filmu.*

Młodociani aktorzy czują się na planie pewnie, są spokojni, ani śladu debiutanckiej tremy. Zżyli się już ze swymi rolami, polubili je. Początkowo kręcono sceny w porządku chronologicznym, by ułatwić im „wejście" w rolę, teraz nie jest to już potrzebne. Radzą sobie znakomicie.

Marta to siedemnastoletnia dziewczyna, która nagle znalazła się w nowych warunkach. Przystosowanie się do nich przerasta jej możliwości, nie umie sobie z tym poradzić. W nowej rodzinie czuje się „obcym przybyszem", niemal przedmiotem. Utraciła kontakt z matką. Zachowanie jej w nowym domu jest już inne, bardziej odświętne, nawet nienaturalne. Marta nie rozumie matki, ocenia ją surowo, potępia za zdradę pamięci ojca, zmarłego zaledwie przed trzema laty. Narasta mur obcości. Konflikt w szkole, w domu, wreszcie odtrącenie przez Michała, którego pomoc była właśnie najbardziej potrzebna, kierują dziewczynę w stronę tragicznego rozwiązania.

Michał, choć starszy od Marty zaledwie o rok, jest bardziej dojrzały, zrównoważony. Jego sądy o ludziach są pełne wyrozumiałości. Jest silny, skryty, ambitny. Raz jednak zawiódł się już na wybranej dziewczynie, a pamięć o tym doświadczeniu dyktuje mu posunięcia gwałtowne i nieprzemyślane.

„Jezioro osobliwości" będzie jednym z wielu filmów szukających odpowiedzi na pytanie: jaka jest młodzież? Oparto go na tekście powieści autorki, cieszącej się wielką popularnością wśród młodych czytelników. Książki Krystyny Siesickiej błyskawicznie znikają z księgarni. Czy film znajdzie równie szeroki krąg odbiorców? Trudno przewidzieć. Prawda o nastolatkach jest migotliwa i często zmienia się szybciej niż zarejestruje ją świat dorosłych.

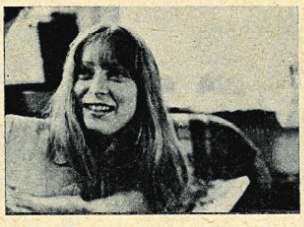
ELŻBIETA DOLIŃSKA

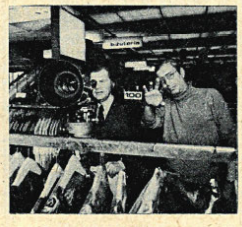
ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

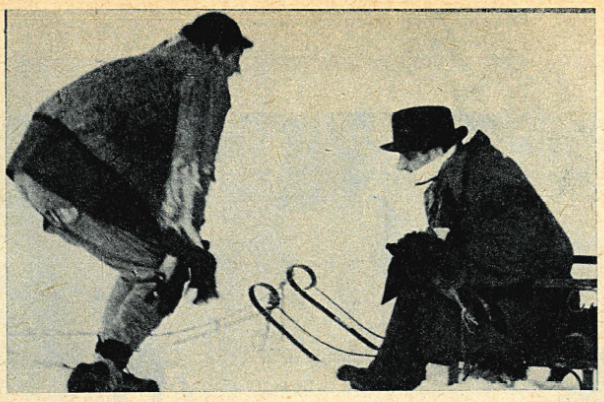
Maria Kowalik i Mirosław Konarowski

Barbara Horawianka

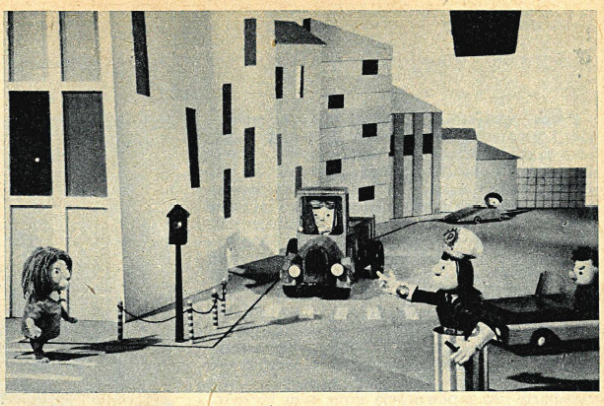
Jan Batory i Mieczysław Jahoda



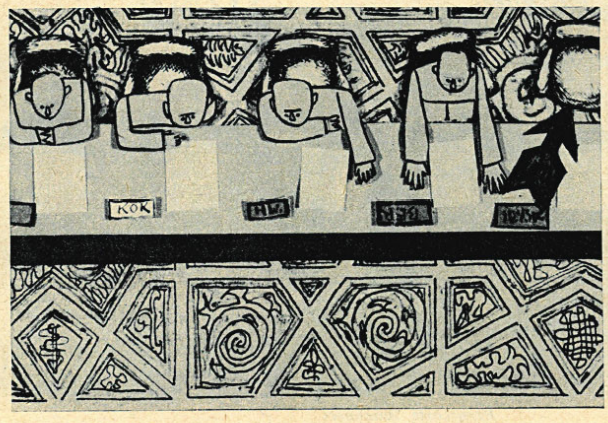




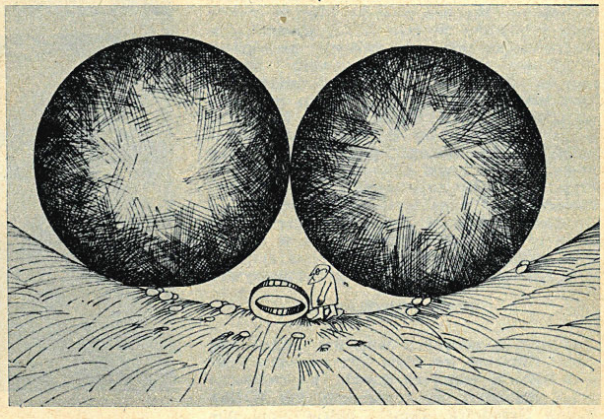
„Ssaki" Romana Polańskiego



„Nie drażnić lwa" Tadeusza Wilkosza



„Fotel" Daniela Szczechury



„Wszystko jest liczbą" Stefana Schabenbecka

SE-MA-FOR

czyli filmy dla wszystkich

Studio Małych Form Filmowych istnieje już dwadzieścia pięć lat. Co z dorobku tego okresu pozostało wartością trwałą? Jak przedstawia się aktualny program?

„Podróż" jest to film o pewnym panu, który długo, długo jedzie pociągiem, osiąga cel — po to, by natychmiast wracać tam, skąd wyruszył. Daniel Szczechura wyznał kiedyś pół żartem, że pomysł „Podróży" powstał na trasie Warszawa—Łódź. Od wielu już lat wierny i znakomity reżyser SE-MA-FORA pokonuje ją wytrwale i często. Szczechura należy do średniego pokolenia twórców związanych ze studiem w Tuszynie pod Łodzią. Powstało ono, kiedy dzisiejsi znani realizatorzy chodzili jeszcze do kina z rodzicami na niedzielne poranki filmowe.

Przed 25 laty prasa pisała o jednym z wydarzeń powojennej kinematografii: realizacji pierwszego filmu lalkowego. „Za króla Krakusa" reż. Zenona Wasilewskiego zapoczątkował ćwierć wieku już liczącą historię pierwszego w kraju studia filmów animowanych. Od metod na poły chałupniczych, poprzez różne stadia reorganizacji i inwestycji, łódzkie Studio Małych Form Filmowych SE-MA-FOR dorobiło się solidnej marki, która liczy się na krajowym rynku filmu animowanego, a w ostatnich latach zyskuje także znaczenie za granicą, zwłaszcza jako poważny eksporter filmów dla dzieci.

Początek był skromny: jeden do trzech filmów rocznie w pierwszych latach działalności. Dziś studio wypuszcza ponad czterdzieści filmów rocznie. Czy pamiętają Państwo „Rondo" Janusza Majewskiego, „Czarodzieja" Tadeusza Makarczyńskiego, „Ssaki" Romana Polańskiego, krótkie filmy Andrzeja Kondratiuka, krótkometrażówki Daniela Szczechury, Stefana Schabenbecka, filmy lalkowe Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego? Wszystkie te nazwiska związane były właśnie z łódzkim studiem filmów animowanych.

Wydaje się, że najlepszym okresem SE-MA-FORA był koniec lat pięćdziesiątych i początek sześćdziesiątych. Wtedy to, obok stałego wzrostu ilościowego produkcji, można mówić o największej wszechstronności i różnorodności poszukiwań artystycznych. Studio, jako jedyna wytwórnia w Polsce, produkuje wówczas wszystkie gatunki filmu animowanego oraz krótkie filmy aktorskie. Obok form tradycyjnych, stosuje się nowe tworzywa i faktury plastyczne, realizuje filmy kombinowane operujące różnymi technikami, łączące rysunek, wycinankę i plan aktorski. Podjęcie realizacji małych form fabularnych przyciąga do Tuszyna młodych, utalentowanych reżyserów-fabularzystów, którzy tu właśnie próbują swych sił. Sukcesy na festiwalach krajowych i zagranicznych potwierdzały słusznie wybraną drogę. Ba, sądziło się nawet, że od tego szerokiego otwarcia dla różnych poszukiwań i prób — rozpoczęły się świeższe powiewy w naszym filmie fabularnym.

Po jakimś czasie studio łódzkie znowu zmieniło swój program. Produkcję stopniowo ograniczono do filmów animowanych, zachowując jedynie rozmaitość stosowanych technik. Ciekawymi filmami błyskali jeszcze od czasu do czasu Kazimierz Urbański czy Jerzy Kotowski, by z biegiem lat ustępować placu młodszym realizatorom i tematyce głównie dziecięcej. Dziś w SE-MA-FORZE obowiązuje wyraźny priorytet dla filmu dziecięcego. Twierdzi się, że jedynie na te filmy panuje wciąż niezaspokojony popyt. I choć może nas cieszyć powodzenie telewizyjnej serii „Przygody misia Colargola" albo „Zaczarowanego ołówka", to jednak żal, że tak wiele nazwisk i płodnych artystycznie zjawisk należy już do przeszłości i że z rzadka tylko mogą tu realizować filmy twórcy nie znajdujący dla siebie miejsca w tematyce dziecięcej. Jeszcze tylko czasem Daniel Szczechura zrobi film, o którym głośniej lub zadebiutują interesujący młodzi, jak np. Zbigniew Kamiński i Krzysztof Nowak — „Słupami betonowymi". Coraz rzadziej jednak słyszy się o prawdziwych odkryciach tematycznych i formalnych. Studio tuszyńskie działa bardziej jako fabryka aniżeli miejsce twórczych poszukiwań.

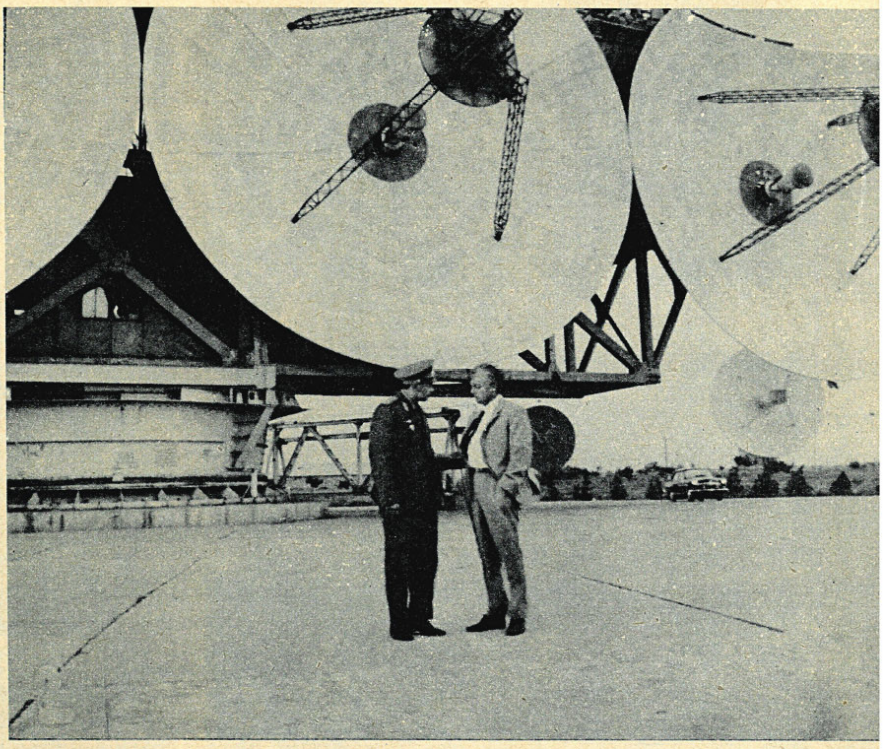
Nie chciałabym do tego jubileuszowego wspomnienia wprowadzać akcentów pesymistycznych, dlatego pozwolę sobie raz jeszcze przypomnieć, że największe sukcesy studia przypadają na okres otwarcia możliwości dla rozmaitych twórców, różnych indywidualności i tematów. I jeśli okrągłe rocznice nie mają być jedynie okazją do uścisków rąk — warto chyba, z myślą o następnym ćwierćwieczu, przyjrzeć się minionym latom prawdziwie twórczo.

esw

Rocznica Rewolucji Październikowej jest dla filmowców radzieckich nie tylko okazją do oceny dotychczasowych osiągnięć. To także moment określenia nowych, czekających ją w najbliższej przyszłości zadań.

POCZĄTEK NOWEGO ROZDZIAŁU

Próba przeglądu osiągnięć, bilansu sukcesów i pomyłek jakiejkolwiek dziedziny sztuki — z okazji rocznic czy jubileuszów — jest zazwyczaj zadaniem niewdzięcznym, bo podyktowanym okolicznościami zewnętrznymi, a nie istotną potrzebą uchwycenia i syntezy żywych, zmiennych procesów artystycznych, wymykających się okrągłym datom. Mechanizm rozwoju sztuki nie funkcjonuje w tym samym rytmie co kalendarz rocznic. A jednak są dziedziny sztuki w tak dużym stopniu uzależnione od przesłanek materialnych, organizacyjnych czy po prostu od planowania — że ingerencja czynników oficjalnych, politycznych, może mieć decydujące znaczenie dla ich egzystencji i kierunku rozwoju. Taką dziedziną jest z pewnością kino, tym bardziej gdy — tak jak w ZSRR — opiera się o olbrzymie gałęzie przemysłu produkcyjnego, szeroki aparat dystrybucyjny, rozbudowane zaplecze techniczne. Nie bez powodu więc w przededniu jubileuszu 50-lecia ZSRR kinematografia radziecka przeżywa moment szczególny, decydujący o jej dalszym rozwoju i zwiększonym udziale w życiu socjalistycznego społeczeństwa. Ogłoszona przed kilku miesiącami uchwała KC KPZR w sprawie kinematografii dokonała oceny dotychczasowych osiągnięć kina radzieckiego i postawiła przed nim nowe zadania. Przed kilku tygodniami zakończyło też obrady największe forum twórcze i społeczne kinematografii radzieckiej — Związek Filmowców ZSRR. Rozpoczęto wcielanie w życie uchwał partii. Jak w świetle tych wydarzeń rysuje się dzisiejsza sytuacja kina radzieckiego; jakie są jego perspektywy?



Przyszłość ludzkości
„Poskromienie ognia"

WIĘŹ POKOLEŃ

Jednym z głównych walorów radzieckiej sztuki filmowej jest stałe utrzymywanie więzi z historią własnego narodu, a zwłaszcza z tak chlubnym jej rozdziałem, jak Wielka Wojna Narodowa. Temat patriotyzmu, poświęcenia, heroizmu — powraca na ekran w coraz to nowym ujęciu, stanowi niewyczerpane źródło inspiracji i to zarówno dla pokolenia twórców, którzy wojnę przeżyli, jak i dla młodych filmowców. Świadczą o tym filmy „Wyzwolenie" Jurija Ozierowa, „Przyszedł żołnierz z frontu" Nikołaja Gubienki czy „A jutrzenki są ciche" Stanisława Rostockiego. Temat ten przewija się także stale w produkcji poszczególnych republik: „Wojna pod dachami" (Bielaruśfilm), „Pieśń o Manszuk" (Kazachfilm), „Legenda więzienia na Pawiaku" (Tadżykfilm) i wiele innych. Zauważmy, że w utworach najambitniejszych twórców, jak np. w „Białym ptaku z czarnym znamieniem" (wytwórnia kijowska) Jurija Iljenki (czołowego reprezentanta tzw. szkoły Paradżanowa), temat ten przybiera postać oryginalnego, poetyckiego fresku, nawiązującego do najlepszych tradycji kina radzieckiego. Autorzy podkreślają jednocześnie ważki ideowo wątek przyjaźni pomiędzy ludźmi różnych narodowości i jej zwycięstwo nad niosącym zbrodnię nacjonalizmem. A znów „Ziemia ojców" (Kazachfilm) Szakena Ajmanowa to trawestacja tych samych wątków, widzianych poprzez historyczną i kulturową specyfikę republik azjatyckich.

WYRAZISTY PORTRET BOHATERA

Świadomość narodowych tradycji, własnej przeszłości, ciągłości procesów historycznych — odzwierciedla się najlepiej w tym, co często nazywamy „pełnią biografii" bohaterów kina radzieckiego. Jak kiedyś bolszewik Maksym z trylogii Kozincewa i Trauberga żył dalej w innych filmach i pojawiał się na ekranie w różnych przełomowych okresach ZSRR; jak inżynier z „Twego współczesnego" okazywał się synem bohatera „Niezłomnego", by pół wieku później, w innych okolicznościach historycznych, ale z tą samą pasją, walczyć o sprawę — tak teraz młodziutki komsomolec z „Minuty milczenia" Igora Szatrowa, znający wojnę tylko z literatury i opowiadań, uzna za własną, osobistą sprawę dotarcie do prawdy o losach kilku żołnierzy z pokolenia swego ojca. Ten nieustanny dialog pokoleń jest jednym z najbardziej charakterystycznych wątków kina radzieckiego, które tradycję pragnie traktować jako wiecznie żywy spadek przeszłości. I nie jest to bynajmniej dialog bezkonfliktowy, jak kiedyś mówił o tym film Chucyjewa „Mam 20 lat". Także wspomnieniom kombatantów nie towarzyszą bynajmniej stale sztandary, werble i fanfary: czasem jest to melancholijna zaduma nad własnym, może gorzkim losem, i cicha rezygnacja z rzeczy, które wtedy, w dniach triumfu, wydawały się tak oczywiste i bliskie — jak to ujmująco naszkicował „Dworzec Białoruski" Andrieja Smirnowa.

Zauważmy, że filmy typu „Dworca Białoruskiego" stanowią dla twórców radzieckich swoisty pomost tematyczny pomiędzy odchodzącą w przeszłość historią a trudnymi sprawami współczesności. Zaś temat współczesny pozostaje nadal problemem nr 1 kina radzieckiego. Interesujące osiągnięcia w tej dziedzinie — „Początek" Panfiłowa, „Nad jeziorem" Gierasimowa czy „Poskromienie ognia" Chrabrowickiego — przyćmiewa znaczna ilość filmów średnich, nijakich, które widz ogląda niechętnie. Toteż motywem przewodnim wielu ostatnich wypowiedzi jest w Związku Radzieckim przekonanie o konieczności zaostrzenia kryteriów oceny wobec filmów i twórców, którzy legitymując się gorliwie „tematem współczesnym", ułatwiają sobie życie.

„Analizując dziś nasze braki — mówi reżyser Lew Kulidżanow w imieniu Związku Filmowców, którego jest generalnym sekretarzem — *trzeba stwierdzić, że toleruje się filmową tandetę, a wobec filmów zasługujących na poważną krytykę stosuje się zaniżone kryteria ideowo-artystyczne (...) Trzeba przyznać, że nie udało się nam jeszcze przezwyciężyć do końca przeżytków klikowej stronniczości i przyjacielskiej pseudokrytyki (...) Analizując repertuar kinowy za ostatnie półtora roku, na pierwszy rzut oka wydaje się, że temat współczesny zajmuje czołowe miejsce. Ukazało się 45 filmów, których akcja rozgrywa się w naszych dniach. Kiedy jednak przegląda się ich spis, widać jak wiele z nich przeszło nie pozostawiając śladu w duszy widza. Nasze kino zbyt mało przyczynia się do tego, by prawdziwie i głęboko po-*

kazać ekonomiczne, społeczne i kulturalne przemiany, jakich dokonał naród radziecki pod kierownictwem partii (...)"

Wśród najżywiej dyskutowanych problemów, wiążących się z tematyką współczesną, na plan pierwszy wysuwa się bohater filmowy. Niewiele bowiem pojawia się na ekranie postaci zarysowanych tak wyraziście, przekonywająco i ciekawie, jak prowincjonalna robotnica Pasza z filmu „Początek" Panfiłowa czy konstruktor rakiet kosmicznych Baszkircew z „Poskromienia ognia" Chrabrowickiego. Wspomniana uchwała KC KPZR podkreśla niezwykłą ważność tego problemu, stwierdzając, że jeżeli kino jest w stanie podbić wielomilionowe masy widzów, to przede wszystkim dzięki interesującym postaciom bohaterów.

SCENARIUSZ, TECHNIKA, ORGANIZACJA

Sprawa bohatera to oczywiście scenariusz i jego walory ideowe, literackie, dramaturgiczne. W tej dziedzinie dokonują się w ZSRR generalne zmiany. Zapewnieniu kinematografii odpowiedniej ilości wartościowych scenariuszy służyć ma nie tylko system państwowych zamówień i intensywne akcje konkursowe, ale stworzenie specjalnego warsztatu scenariopisarstwa. *„Pokładamy wielkie nadzieje w przyszłym Studio Scenariuszowym* — mówi znany scenarzysta Aleksiej Kapler. *— Dołożymy starań, by stało się ono kluczowym organem całej kinematografii. Będziemy mieli własny dom, własny ośrodek, który skupi najwybitniejsze siły naszego scenariopisarstwa".*

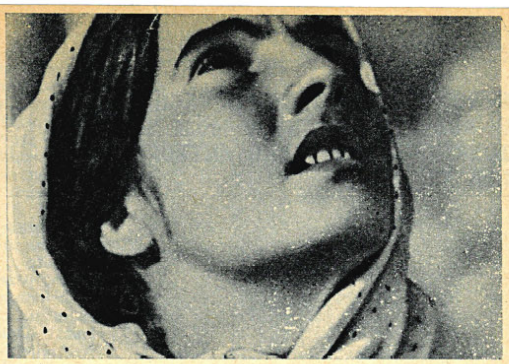
Wiele uwagi poświęcają filmowcy radzieccy należytemu wyposażeniu bazy technicznoprodukcyjnej kinematografii, bez której najcenniejsze nawet zamierzenia artystyczne mogą być obrócone w niwecz. W niektórych wypowiedziach — po skonstatowaniu olbrzymich strat materialnych i moralnych, wynikłych wskutek niedoskonałości techniki filmowej, mówi się otwarcie o konieczności jak najszybszego przezwyciężenia zacofania w dziedzinie techniki zdjęciowej, oświetleniowej, a zwłaszcza — jakości produkowanej obecnie taśmy filmowej.

Obecna reorganizacja kinematografii radzieckiej wydaje się głęboka. Świadczy o tym głos znanego reżysera Grigorija Czuchraja („Izwiestia" nr 206): *„Przebudowa kinematografii to zadanie trudne, żmudne i złożone. Wymaga wytężonej pracy, woli, wiedzy, rozsądku, wielkiej odpowiedzialności i świadomości podjętych zadań. Są u nas jeszcze i tacy ludzie, którzy — zaraz po ukazaniu się uchwały — już meldują o jej wykonaniu, już się przestawili i »pracują« po nowemu. Życie nauczyło mnie nie wierzyć takim »entuzjastom«. Taki »entuzjazm« to dowód albo lekceważenia, albo nieuczciwości. Nie głoszone szeroko deklaracje, nie lekkomyślne demonstracje pokazowej aktywności i działalności są nam teraz potrzebne, ale wytężona solidarna praca wszystkich gałęzi kinematografii".*

Z. P.

Tradycje sztuki
„Andriej Rublow"

PÓŁ WIEKU KINA RADZIECKIEGO 1922–1972



Przeszłość kina
„Ziemia"

Ukraiński poeta ekranu

Pół wieku istnienia i rozwoju ZSRR — to okres, w którym rodziła się i rosła kinematografia Kraju Rad. Nowa epoka pozwoliła nie tylko rozkwitnąć wielkiej sztuce Eisensteina, Pudowkina, Romma — do głosu doszli twórcy reprezentujący narody, które często kina dotychczas nie znały. Ich wspólnym dziełem jest bogaty i barwny dorobek sztuki filmowej, służącej od pół wieku ideałom rewolucji, postępu, pokoju. Najciekawsze kartki z jej historii publikujemy w naszym cyklu „Pół wieku kina radzieckiego".

W roku 1922 rozpoczęto w Ukraińskiej SRR produkcję filmów fabularnych. Ukraina miała, po Federacji Rosyjskiej, najwięcej ludności i również jej produkcja filmowa zajmowała drugie miejsce w ZSRR. Filmy realizowano początkowo w Odessie i Jałcie, wykorzystując dogodne warunki klimatyczne wybrzeża czarnomorskiego. Od roku 1928 głównym ośrodkiem produkcyjnym stał się Kijów, gdzie wybudowano nowe wielkie ateliers filmowe.

Nie najlepsze tradycje przedrewolucyjnej kinematografii ukraińskiej, która miała w swym dorobku około 70 filmów, dość długo jeszcze były dostrzegalne w produkcji Wszechukraińskiego Zarządu Foto-Kinowego, choć współpracowało z nią wielu realizatorów moskiewskich, a wśród autorów scenariuszy nie brakło Majakowskiego i Łunaczarskiego. W okresie 1922—25 zdołano nakręcić około 40 filmów; w dwóch następnych latach przystąpiono do ekranizacji dzieł rodzimych klasyków — Franki, Kociubyńskiego, Lewickiego — ale mimo to kino ukraińskie nie mogło znaleźć własnego narodowego oblicza. Chociaż takie filmy jak „Dwa dni" Stabowoja, „Nocny dorożkarz" Tasina czy „Taras Szewczenko" Czardynina, odznaczały się warsztatową dojrzałością, to jednak nie pojawił się twórca-nowator, bliski Eisensteinowi czy Pudowkinowi. Miało go już kino gruzińskie, w osobie Nikołaja Szengelaji. Ukraiński film wciąż czekał na swego poetę.

Był z pochodzenia chłopem, w czasie rewolucji i wojny domowej zajmował się organizacją oświaty, otarł się o służbę dyplomatyczną, próbował sił jako rysownik i malarz, aż zaczął kręcić filmowe agitki. Powtarzał w nich komiczne i sensacyjne chwyty, które podpatrzył u rodzimych i obcych filmowców; nazywał się Aleksander Dowżenko i byłby pozostał zręcznym eklektykiem, gdyby pewnego dnia nie sięgnął do źródeł rodzimej sztuki: ukraińskiego folkloru, bylin, podań i pieśni, malowniczości pejzażu.

Baśniowa, metaforyczna „Zwienigora" była zapowiedzią nowego stylu — filmowego rapsodu, w którym ludowa fantastyka realizowała się w niezwykłych obrazach, zadziwiających śmiałością plastycznej wyobraźni autora. Dowżenkowska liryka, stopiona w następnym filmie „Arsenał" z rewolucyjną epiką — zdumiewała świeżością stylu, wyrazistością obrazowania, bujnością symboliki. Rewolucyjnego robotnika, skazanego na śmierć, nie imały się kule wrogów, niczym w ludowym eposie — był nieśmiertelny, jak idea, której służył — symbol heroizmu i dobra triumfującego nad siłami zła i śmierci.

Poetycka, plastyczna dezynwoltura Dowżenki osiąga klasyczną harmonię i prostotę w filmie „Ziemia" (1930). Pragnąc pokazać tragiczny epizod okresu kolektywizacji, historię młodego kołchoźnika zabitego przez kułaków — reżyser wyrzekł się dydaktyki i ilustracyjności, której nie uniknął nawet Eisenstein w filmie „Stare i nowe". Stworzył poemat opiewający odwieczne związki człowieka z naturą, niezmienne prawa życia i śmierci, majestatyczny rytm sielskiej egzystencji.

Film rozpoczyna się sceną śmierci starca, który żegna się ze światem i najbliższymi — spokojnie, pogodnie, wśród drzew jesiennego sadu, pełnego dojrzałych owoców. Obok bawią się dzieci. A gdy, w dalszych sekwencjach, w momencie radosnego uniesienia, pada strzał i od kuli kułaka ginie młody bohater filmu, ciało chłopca ocieniają te same drzewa, a jego matka wydaje na świat nowego potomka. Narzeczona szaleje z rozpaczy po stracie ukochanego, ale już wkrótce u jej boku pojawia się inny dorodny chłopak. Życie triumfuje; jego wiecznego odradzania się nic nie jest w stanie powstrzymać.

Dowżence wiernie sekundował operator Daniił Demucki, przydając każdemu kadrowi niezwykłych walorów malarskich. Miękko potraktowane kontury zbliżeń postaci, lekka mgiełka wypełniająca powietrze słonecznego pejzażu — przypominały niekiedy płótna impresjonistów. Dowżenko zdołał osiągnąć zadziwiającą jedność narracji, obrazowania, montażu. Stworzył dzieło nowatorskie, tkwiące korzeniami w najlepszych tradycjach sztuki ukraińskiej.

Film nie zyskał w pierwszej chwili przychylnego przyjęcia: *„W czym tylko nie obwiniali »Ziemi« ludzie traktujący sztukę według raz na zawsze ustalonych pojęć i kryteriów!* — czytamy w nowo wydanej „Historii filmu radzieckiego". *— Wytykano Dowżence, że nie pokazał opłakanej egzystencji wiejskiej biedoty, że podkreśliwszy klęskę wrogów klasowych, nie potrafił ujawnić niebezpieczeństwa, którym byli oni dla rewolucji. Krótki kadr nagiej ukochanej Wasilija nazwano nieprzyzwoitym. W finale, gdy ta sama dziewczyna pojawiała się z nowym ukochanym, dostrzeżono nieobyczajność".*

Ale ukraińskie kino miało już swego mistrza, a kino radzieckie, po Eisensteinie i Pudowkinie, swego trzeciego klasyka.

ZBIGNIEW PITERA

zapiski krytyczne

● NOMADOWIE NA CAMPINGACH ● W PODRÓŻY WSZYSTKO MOŻE SIĘ ZDARZYĆ ● FILM JAKO ANTROPOLOG TURYSTY ●

SOBOTA

Przejechałem podczas niedawnego urlopu Jugosławię wzdłuż i wszerz. Podróżowałem samochodem, mieszkałem na campingach. Istnieje cała campingowa podkultura.

Mówi się, że nasz czas nosi cechy neoarchaiczne. Cechy te nie zawsze powstają same z siebie, niezależnie od ludzkiej woli. Nasze np. „neoarchaiczne" działania są często zamierzone, a przynajmniej świadome. Kiedy siadam przed telewizorem, przed tą namiastką dawnego ogniska, przy którym moi współplemieńcy przedstawiają różne rzeczy ku mojej rozrywce, śledzę spektakl, żeby odpocząć od poważnego życia, w sferze swoistego prymitywu, łatwej zabawy i łatwych emocji (np. widowiska sportowe, których poetyka w TV wymagałaby zresztą specjalnych rozważań; pisałem już zresztą o niej). Podobne intencje powodują mną — a mówią o szeregowym odbiorcy — kiedy idę do kina, słucham muzyki z radia, oglądam komiksy. Jeżeli człowiek współczesny w takich momentach powraca do przeżyć dzieciństwa, nie robi tego tylko automatycznie, on ich — powiadam — także szuka.

Przyjrzenie się życiu campingu, tej wioski dzisiejszych nomadów, jej rytuałom i prawom — wydaje się pouczające. Człowiek ucieka tu z wielkich miast, przywożąc wiele ze swoich zwyczajów. Na przykład swoją anonimowość. Znamienne, że mieszkańcy campingu niemal się wzajem nie znają i nie dążą do tego, niby w wielkomiejskiej kamienicy. Pracują fizycznie, prowadzą własne gospodarstwa, myją się w zimnej wodzie (bo ciepłej przeważnie brak) i rzadko raczej zapuszczają sobie zarost. Zarazem robią wszystko, żeby ich namioty przypominały prawdziwe mieszkania, a potrawy, które przyrządzają — posiłki domowe. Wieczorem chętnie ucztują, chociaż te uczty kosztowały nieraz cały dzień pracy. Mają satysfakcję, że wszystko sami zrobili (poczynając od postawienia „domu" własnymi rękami) i nie zauważając, że w trudzie doszli właśnie do tego, od czego uciekli. A później długo w noc sączą trunki (najchętniej kupowane od miejscowych chłopów, bo to trunki „naturalne") na werandach namiotów, w oknach przyczep samochodowych, przed namiotami, niby na przyzbach.

Zwiedzanie obcego kraju. Raz do roku stajemy się bezinteresowni. Jedziemy, żeby jechać. Oglądamy zabytki, żeby je oglądać. Niekoniecznie nawet, żeby się z tego czegoś nauczyć. Kotor, stary Dubrownik, Split wbudowany w pałac Dioklecjana. Trzaskamy migawkami, „przyswajamy" to piękno, sami fotografujemy się na tle zabytków, by zadokumentować swoją obecność, uwiecznić swoje przeżycie, żeby tu jakoś pozostać.

Dramatyzm turystyki. Już samo puszczanie się w długą podróż samochodem, podczas której wszystko może się zdarzyć, zakłada przygodę. Nie jesteśmy pod opieką kolei czy linii lotniczych, nie jesteśmy pod opieką żadnej instytucji, zdani tylko na siebie. Pewnej nocy zerwał się cyklon, w górzystych partiach wybrzeża powalił namioty, spychał samochody z szos. Nocujący w pobliżu nas na dzikim campingu starszy pan do rana biegał wokół przyczepy, przymocowując ją do skał, obciążając kamieniami, żeby wicher nie zrzucił jej do przepaści. Była to kulminacja „powrotu do natury".

Solidarność turystów. Na campingach wynikają czasem spory. Częściej na szosach. Nigdy natomiast w dramatycznych momentach. Kiedy raz wpadłem w poślizg i znalazłem się w rowie, natychmiast zatrzymało się przy mnie kilka samochodów, a mała Zastawa usiłowała wyciągnąć z rowu mój wóz. Zanim, po wszystkim, zdążyłem podziękować, rozjechali się, tylko ta Zastawa towarzyszyła mi przez pewien czas na wypadek, gdyby się okazało, że zostało coś w moim wozie uszkodzone.

Warto byłoby antropologii turystyki poświęcić szczegółowe badania. Można byłoby sporo materiału wykorzystać z filmu. Jak na przestrzeni swojej krótkiej historii film potrafił przedstawić kulturę współczesnego miasta (o czym pisał Aristarco), tak samo nie poskąpił miejsca omawianym zagadnieniom. „Wakacje pana Hulot" Tatiego czy „Grunt to zdrowie" Etaixa byłyby przykładami, ale i „Weekend" Godarda czy „Mleczna droga" Buñuela. Można by nawet ich filozofię, zawartą w tych filmach negację cywilizacji, wykorzystać jako symptom w rozważaniach o kulturze, jako współczesny wariant i krzywe zwierciadło np. „Wyznań" Rousseau.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

krótki metraż

DŹWIĘKI SŁOWA I OBRAZY

„Po raz pierwszy w historii ludzkości — pisał w roku 1969 ówczesny sekretarz generalny ONZ, U Thant — *pojawił się kryzys ogólnoświatowy".* Po raz pierwszy w sposób przerażający ujawniły się uboczne skutki gwałtownego rozwoju cywilizacji przemysłowej — zagrożone zostało naturalne środowisko człowieka. Zatruciu uległo powietrze, zanieczyszczono wody, skażono glebę, odpady powstałe w rezultacie produkcji mającej na celu ułatwienie człowiekowi życia, zaczęły temu życiu zagrażać. Pod wpływem spalin samochodowych rozsypują się zabytki wielowiekowej kultury, zachwianiu ulega naturalna równowaga przyrody, nieomal we wszystkich zakątkach kuli ziemskiej pojawia się widmo śmierci spowodowanej zatruciem. Film jednak to nie tylko słowa, choćby najbardziej drastyczne, lecz również dźwięki i obrazy; tu właśnie zaczynają się kłopoty z utworem Andrzeja Szczygła „Cytat z raportu U Thanta".

Film ten zbudowany został z dwu przeplatających się sekwencji. Pierwsza ukazuje krajobrazy charakterystyczne dla cywilizacji anno 1970: wielkie samoloty-ptaki wzbijające się w powietrze wśród tumanów spalin, kominy wielkich zakładów przemysłowych, łąki więdnących kwiatów i ponure śmietniska miejskie. Sekwencja druga pokazuje ludzi znajdujących się w komorze inhalacyjnej, poruszających się pośród oparów w rytmie piosenki „Szła dziewczeczka do laseczka".

Pomysł realizowania filmu impresyjnego, który ma walczyć o zachowanie przyrodniczej równowagi, nie wydaje się najbardziej trafny. Zatruty świat, w którym przyszło nam żyć, jest groźny i dlatego równie groźny winien być film o takim świecie. O ile silniejszą wymowę ma wiadomość, że na skutek spalin rozsypywać się zaczęły kamienne bloki, z których zbudowane jest rzymskie Koloseum niż obraz więdnącej łąki. A jednak jeśli mimo to „Cytat z raportu U Thanta" jest utworem do oglądania, nie pozostawiającym widza obojętnym to zasługę przypisać należy autorowi zdjęć, Bogdanowi Dziworskiemu, którego dziełem są pełne nastroju pastelowe obrazy umierającego świata.

KAZIMIERZ ŻORAWSKI

„Cytat z raportu U Thanta" (Wytwórnia Filmów Oświatowych). real. Andrzej Szczygieł.

★

Film ten jest wyświetlany razem ze „Znikającym punktem" z repertuaru listopada.

„PORACHUNKI" (Wielka Brytania). Z wnikliwością większą niż to się zdarza w innych filmach angielskich, pokazują autorzy demagogię społeczną bohatera.

„OSTATNI WOJOWNIK" (USA). Opowiada o sprytnym wesołku, w którym budzi się bojownik społeczny, walczący o podstawowe prawa indiańskiej wspólnoty.

„POSLIZG" (Polska). Jan Łomnicki, wytrawny dokumentalista, dał charakterystycznym motywom kina Skolimowskiego europejski polor, tempo, barwę.

„MIŁOSC" (Węgry). Należy polecić ten film wszystkim, których bulwersuje drastyczność współczesnego kina, zarówno obyczajowa,

Nasi recenzenci pisali...

jak psychologiczna i moralna. Znajdą oni, jakże rzadko dostępne im teraz, pocieszenie.

„DWIE ALBO TRZY RZECZY, KTÓRE WIEM O NIEJ" (Francja). Godard epatuje, ironizuje, komiksuje, socjologizuje, ankietuje, bawi się erotyką, polityką, budownictwem mieszkaniowym, prostytucją i dobrobytem. I niestety — nudzi.

„BOLESŁAW ŚMIAŁY" (Polska). Suma dobrych chęci, ciekawych zamysłów, artystycznych indywidualności — nie dała spodziewanego efektu. Zabrakło dramatu władcy, który stanął w obliczu zupełnej klęski.

„WALERIA I TYDZIEŃ CUDÓW" (Czechosłowacja). Atmosfera na wskroś oryginalnej Nezvalowskiej poezji, duch wyzwolenia, niekiełznanej fantazji.

„SZKLANA KULA (Polska). Autorzy, portretując młodych, spodziewali się, iż z samego obserwowania ich wyniknie jakaś prawda ogólniejsza.

●

Panie Redaktorze!

W jednym z ostatnich numerów FILMU przeczytałam list Czytelnika, który uważa, że dziś, kiedy mamy mnóstwo własnych kłopotów, chcemy odbiec trochę od świata trosk i zmartwień, sięgając do fantastyki czy historii. Spojrzeć bez żadnej odpowiedzialności w przeszłość lub w przyszłość — tylko nie w teraźniejszość. Dlaczego?

Każdemu człowiekowi potrzebne jest odprężenie, rozrywka, oderwanie od rzeczywistości, ale bez przesady. W końcu kowbojskie opowiastki nie mogą być jedyną rozrywką. Na naszych ekranach oglądamy bardzo wiele filmów bezwartościowych, dostarczających często wrażeń tylko wizualnych. A wrażenia słuchowe i wzrokowe nie wystarczają już dzisiejszemu człowiekowi. Nie znaczy to, że mamy bez przerwy trwać w koncentracji i skupieniu, ale musimy nauczyć się odbierać filmy trudniejsze nie tylko bez wysiłku, lecz ze zrozumieniem.

Naprawdę niewiele filmów mówi o współczesnych problemach. I to jest przyczyna, dla której szukamy odprężenia w filmach błahych. Właśnie dlatego, że człowiek musi dziś stale myśleć i przyspieszać tempo swego życia, kino nie może zostać w tyle za rzeczywistością. Kino musi nas doganiać. Dziś liczy się tylko film o dużych wartościach artystycznych, zawierający głęboką treść psychologiczną.

ZOFIA TOBOROWICZ
Warszawa

★

Nie mogę zrozumieć, czym kierowano się opracowując film „Był sobie lajdak" w polskiej wersji językowej. O ile zrozumiałe jest, że takie filmy jak „Winnetou" wymagają dubbingu, gdyż przeznaczone są dla dzieci i czytanie napisów utrudniłoby ich oglądanie — o tyle wydaje się, że film adresowany do dorosłych widzów nie może być tak okaleczany. Przekonaliśmy się, że zwolennikami dubbingu są najczęściej ci, którym czytanie napisów sprawia trudność, ale przeciętny widz jest przecież w stanie śledzić równocześnie akcję i czytać napisy.

Wkrótce obejrzymy filmy „Błękity żołnierz" i „Mały wielki człowiek". Jeśli te wybitne filmy spotka los „Lajdaka" będzie to doprawdy karygodne.

KRZYSZTOF CHMIELOWSKI
Gdańsk-Oliwa

SOLARIS

(tytuł oryginalny)

Scenariusz (na motywach powieści **Stanisława Lema**): **Andriej Tarkowski** i **Fridrich Gorensztejn**
Reżyseria: **Andriej Tarkowski**
Zdjęcia: **Wadim Jusow**
Muzyka: **Eduard Artemiew**
Wykonawcy: Kris Kelvin — **Donatas Banionis**, Harey — **Natalia Bondarczuk**, Snaut — **Jüri Järvet**, Sartorius — **Anatolij Sołonicyn**, Berton — **Władisław Dworżecki**, ojciec Krisa — **Nikołaj Grińko**.
Produkcja: MOSFILM (ZSRR) — 1972.

★

Nagroda Specjalna na tegorocznym festiwalu w Cannes. Kosmos, motywy „science-fiction", spotkanie bohatera z nieznaną cywilizacją — są tu tylko tłem dla rozważań o postawie etycznej i moralnych obowiązkach człowieka. Film ten recenzujemy na str. 5.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

IDZIEMY DO KINA

WUJASZEK WANIA

(Diadia Wania)

Scenariusz (według sztuki **Antoniego Czechowa**) i reżyseria: **Andriej Michałkow-Konczałowski**

Zdjęcia: **Georgij Rerberg** i **Ewgenij Guslinski**

Muzyka: **Alfred Sznitke**

Wykonawcy: Wojnicki — **Innokientij Smoktunowski**, Astrow — **Siergiej Bondarczuk**, Sonia — **Irina Kupczenko**, Helena — **Irina Miroszniczenko**, Sieriebriakow — **Władimir Zeldin**, Tielegin — **Nikołaj Pastuchow**, Maria Wasiliewna — **Irina Anisimowa-Wulf**, niania Maryna — **Jekatierina Mazurowa**, służący — **Władimir Butienko**.

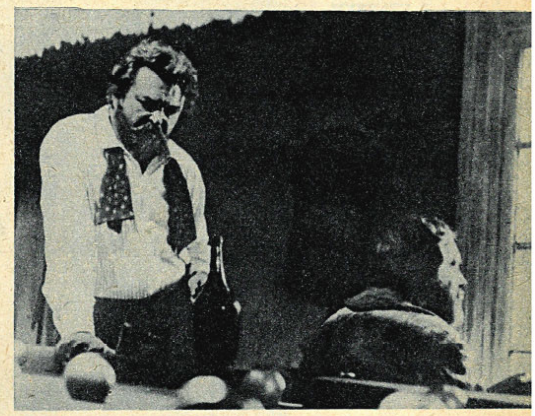
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Romuald Drobaczyński**.

Produkcja: MOSFILM (ZSRR) — 1971.

★

Barwna adaptacja sztuki Czechowa. Kameralny dramat kilku osób z wiejskiego dworku, pędzących życie jałowe, pozbawione ideałów i nadziei. Reżyserował Andriej Michałkow-Konczałowski, autor „Pierwszego nauczyciela" i „Szlacheckiego gniazda". Film był szeroko dyskutowany w ZSRR. Na ubiegłorocznym festiwalu w San Sebastian zdobył Srebrną Muszlę.

Dodatek: „Ludzie i ptaki". Scenariusz: **Krzysztof Smereka.** Realizacja: **Bronisław Zeman.** Zdjęcia: **Mieczysław Poznański.** Muzyka: **Zofia Stanczewa.** Produkcja: Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej — 1972. Barwny film wycinankowy.



NIECH BESTIA ZDYCHA

(Que la bête meure)

Scenariusz (na podstawie powieści **Nicholasa Blake'a**): **Paul Gégauff** i **Claude Chabrol**
Reżyseria: **Claude Chabrol**
Zdjęcia: **Jean Rabier**
Muzyka: **Pierre Jansen**
Wykonawcy: Charles Thénier — **Michel Duchaussoy**, Hélène Lanson — **Caroline Cellier**, Paul Decourt — **Jean Yanne**, jego żona, Jeanne — **Anouk Ferjac**, komisarz policji — **Maurice Pialat**, Jacques Ferrand — **Guy Marly**, Anne Ferrand — **Lorraine Rainer**, Philippe — **Marc di Napoli**, Michel — **Stéphane di Napoli**, chłop — **Jean Louis Maury**.
Produkcja: Films La Boetie — Rizzoli Films (Francja — Włochy) — 1969.

★

Bohaterem tego barwnego psychologicznego filmu kryminalnego jest mężczyzna, który stracił synka w wypadku samochodowym. Zrozpaczony ojciec postanawia odnaleźć mordercę i wymierzyć mu sprawiedliwość. Znakomita konstrukcja dramaturgiczna, wiele celnych obserwacji obyczajowych, świetne aktorstwo.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Ocalenie	5	5	4	4	5		5	5	5
Kajdanki	5		6	4	4	4	4	4	6
Dzikie dziecko	5	4	4	3		4	5	4	3
Wyzwolenie — części IV i V	4	4	4	3	4		4	4	3
Poślizg	4	4	4	3	4		4	3	
Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej	2	4	4	3	3		4	4	5
Ostatni wojownik	4	4	4	3			4	3	3
Był sobie łajdak	3	4		3		4	3	4	4
Porachunki	3		3	3			3	3	5
Dom wampirów	3	3				3	3	3	
Zdradzieckie gry miłosne	2	4			2		3		
Czas umierania	1		4		2	4	3	2	4

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-30-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm, Uzbekfilm (ZSRR), G. Linke (NRD), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto

Numer oddano do druku 21.X.1972 r. Zam. 909 A-17
ul. Miedziana 11.
Numer oddano do druku 28.X.1972 r. Zam. 9220 A-17

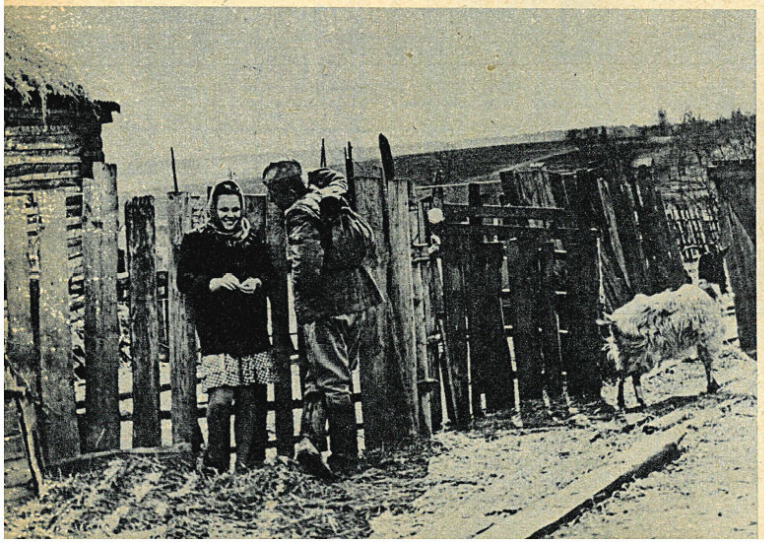
INDEKS 35901

„BIAŁY PTAK Z CZARNYM ZNAMIENIEM"

„POWRÓT Z FRONTU"

Nowości radzieckie

Repertuar jesienny na naszych ekranach tradycyjnie już obfituje w filmy radzieckie. Związane jest to z obchodami Wielkiej Rewolucji Październikowej, a w tym roku także z obchodami 50 rocznicy istnienia Państwa Radzieckiego. Oto zdjęcia z trzech interesujących nowych filmów z ZSRR.



„MINUTA MILCZENIA"